

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 19

Helmut Hell

Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte
des 18. Jahrhunderts

N. Porpora — L. Vinci — G. B. Pergolesi — L. Leo — N. Jommelli

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

HELMUT HELL

DIE NEAPOLITANISCHE
OPERNINFONIE
IN DER ERSTEN HÄLFTE DES
18. JAHRHUNDERTS

N. Porpora - L. Vinci - G. B. Pergolesi - L. Leo - N. Jommelli



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

1971

MÜNCHENER UNIVERSITÄTS-SCHRIFTEN
Philosophische Fakultät

Gedruckt mit Unterstützung aus den Mitteln der Münchener Universitäts-Schriften

ISBN 3/7952/0111/X

© 1971 by Hans Schneider, Tützing
Satz und Druck: Ernst Vögel, München 22, Kanalstraße 10

INHALT

Vorwort	7
I. Einleitung	
Die neapolitanische Opernsinfonie als Gegenstand musik- historischer Forschung	9
II. Eröffnungsfanfare und instrumentale Operneinleitung	
1. Die <i>Orfeo</i> -Toccata Cl. Monteverdis	16
2. Aufgabe und Eigenschaften der instrumentalen Einleitung in der italienischen Oper	27
III. Allgemeine Bemerkungen zur neapolitanischen Opernsinfonie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	
1. Die Dreisätzigkeit	36
2. Das Orchester	39
3. Die Besetzung des Mittelsatzes	60
4. Die Partituranordnung	63
5. Tonarten	70
6. Die Doppeltaktnotierung	75
7. Das Tempo	94
IV. Die neapolitanische Opernsinfonie im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts	
Nicola Porpora und Leonardo Vinci	98
1. Der erste Satz	100
2. Die zweisätzigen Sinfonien Porporas	121
3. Das Eindringen der Fanfare in die neapolitanische Opern- sinfonie	134
4. Der zweite Satz	163
5. Der dritte Satz	182
V. Die Opernsinfonien Giovanni Battista Pergolesis	
1. Der erste Satz	206
2. Der zweite Satz	214
3. Der dritte Satz	219
VI. Die Opernsinfonien Leonardo Leos	
1. Der erste Satz	224
2. Der zweite Satz	258
3. Der dritte Satz	283

VII. Die Opernsinfonien Niccolò Jommellis bis 1753	
1. Der erste Satz	306
2. Zur Herkunft des Orchester-Crescendo	354
3. Die ersten Sätze der Jommellischen Opernsinfonien unter dem Einfluß des Crescendo-Effekts	367
4. Die ersten Sätze der Sinfonien zu den Oratorien <i>La Betulia liberata</i> und <i>La passione</i>	376
5. Der zweite Satz der Jommellischen Opernsinfonie	379
6. Der dritte Satz	401
7. Die <i>Artaserse</i> -Sinfonie der Handschrift <i>Berlin StB</i>	431
VIII. Sinfonien unrichtiger und zweifelhafter Zuschreibung	441
1. Porpora	442
2. Vinci	449
3. Pergolesi	453
4. Leo	460
5. Jommelli	470
IX. Schluß	
Das Fortwirken der neapolitanischen Opernsinfonie — Jommelli und die Mannheimer	487
Anhang	
A. Incipitkatalog	
1. Vorbemerkung	505
2. Verzeichnis häufiger Erstaufführungstermine	507
3. Verzeichnis der konsultierten Bibliotheken (mit Abkürzungen)	507
4. Porpora	510
5. Vinci	536
6. Pergolesi	548
7. Leo	554
8. Jommelli	572
B. Literaturverzeichnis	607
Abkürzungen	613
Hinweis für die Notenbeispiele	615
Errata in den Beispielen	616
Register	617

VORWORT

Vorliegende Arbeit wurde im Juli 1969 von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen. Ich habe an dieser Stelle vor allem meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Thrasybulos G. Georgiades, für mannigfache Anregung und Förderung zu danken. Mein Dank gilt ferner den verschiedenen Bibliotheken für die Bereitstellung von Filmmaterial und für die Geduld bei der Beantwortung zahlreicher Anfragen. Fräulein cand. phil. Jutta Dronke half freundlicherweise beim Lesen der Korrekturen.

München, im Dezember 1971

Helmut Hell

I.

EINLEITUNG

Die neapolitanische Opernsinfonie als Gegenstand der musikhistorischen Forschung

Auf die instrumentale Operneinleitung¹ wurde die musikhistorische Forschung seit etwa der Jahrhundertwende von zwei zentralen Arbeitsgebieten der Musikgeschichte aus gelenkt. Zum einen rückte die Opernsinfonie als Teil der Oper mit der Erforschung dieser Gattung in den Blickpunkt des Interesses, zum anderen führte die Frage nach dem Ursprung der Sinfonie auf die Operneinleitung, in diesem Fall speziell auf die der Neapolitaner. Die Bedingungen dafür, daß der für die vorliegende Arbeit gewählte Fragenkreis Gegenstand eingehender Untersuchungen würde, waren also günstig. Mit Verwunderung müssen wir deshalb feststellen, daß bis in die jüngste Zeit gründliche Studien auf diesem Gebiet fehlen. Zwar wird seit einem halben Jahrhundert in der musikhistorischen Literatur wie in Handbüchern des Musikunterrichts auf die wichtige Rolle der neapolitanischen Operneinleitung als Vorläuferin der späteren selbständigen Sinfonie hingewiesen. Über die Art dieser Beziehungen weiß indessen kaum jemand verbindlich Auskunft zu geben. So besteht selbst unter Musikhistorikern das Wissen um die Berechtigung einer solchen Verknüpfung oft nur darin, daß auf die gleiche zyklische Anordnung bezüglich der Tempofolge (schnell — langsam — schnell) in der neapolitanischen Operneinleitung einerseits und in der späteren selbständigen Sinfonie andererseits hingewiesen wird.

Wenn wir den Ursachen für dieses merkwürdige Ausklammern der neapolitanischen Opernsinfonie aus dem Aufgabenbereich der musikhistorischen Forschung nachgehen, so stehen wir vor der eigenartigen Tatsache, daß sowohl diejenigen Forscher, welche die Opernsinfonie unter dem Gesichtspunkt

¹ „(Opern-)Einleitung“ wird in der vorliegenden Arbeit als Synonym für „(Opern-)Sinfonie“ bzw. „(Opern-)Ouvertüre“ verwendet. Ich übersetze damit das ital. Wort *Introduzione*, das in der ersten Hälfte des 18. Jhs. anstelle von *Sinfonia* bzw. *Overtura* stehen kann (vgl. S. 30). *Introduzione* in der uns geläufigen Bedeutung von *Introduktion*, der ersten Gesangsnummer einer Oper, kommt meines Wissens erst gegen die Mitte des Jahrhunderts in Gebrauch (vgl. die Bezeichnung der Instrumentaleinleitung zu Teil 1 der Erstfassung des *Oratorio per la nascita di Gesù Cristo* [1748] von Porpora, Incipitkatalog Nr. 44).

der Einleitung zur Oper von den Anfängen der Oper um 1600 her untersuchten, als auch diejenigen, welche sich mit der Erforschung der Operneinleitung als Ursprung der Sinfonie befaßten, unmittelbar vor unserem Gegenstand haltmachten. Beidemale ließen aus dem vorigen Jahrhundert ererbte Anschauungen den Musikhistoriker nur mit Befangenheit an das Objekt herantreten, mit einer Voreingenommenheit, auf Grund derer ihm ein Sichbefassen mit der neapolitanischen Opernsinfonie von vorneherein als uninteressant erscheinen mußte.

Eine instrumentale Einleitung („Ouvvertüre“) hatte nach Ansicht des 19. Jahrhunderts irgendwelche Bezüge zum nachfolgenden (Bühnen-)Werk aufzuweisen, hatte Programm Musik zu sein. Nur so war sie als Ouvvertüre von Wert und hatte Anspruch auf den Rang eines Kunstwerkes. Für diese bereits aus dem 18. Jahrhundert stammende Anschauung, die bei den Komponisten dieses Jahrhunderts allerdings nur selten und erst relativ spät ihren Niederschlag fand², setzte sich im vorigen Jahrhundert besonders R. Wagner kompositorisch und literarisch ein.³ Die Musikforscher zu Anfang unseres Jahrhunderts konnten sich von dieser Auffassung nicht freimachen, als sie an Operneinleitungen des 17. und 18. Jahrhunderts herangingen. Sie nahmen die Forderung ihrer eigenen Zeit als Maßstab und werteten daran Opernsinfonien früherer Jahrhunderte. Deshalb interessierte sie wohl die venezianische Operneinleitung des 17. Jahrhunderts, weil sie darin programmatische Züge zumindest in einzelnen Sinfonien zu erkennen glaubten; es entstand eine einschlägige Studie.⁴ Die neapolitanische Opernsinfonie aber, bei der sich solche Verbindungen zur nachfolgenden Oper nirgends herauschälen lassen, war nach Ansicht der Forscher wertlos; sie glaubten, daß eine Spezialarbeit nicht sinnvoll wäre, da sie auf Grund dieser Anschauung lediglich negative Ergebnisse aneinanderreihen könnte.

² Vgl. neben Einzelbeispielen schon bei Rameau vor allem die Einleitungen zu den „Reformopern“ Glucks, behandelt bei H. Botstiber, *Gesch. d. Ouvvertüre und der freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, S. 109 ff. u. 119 ff. Die diesbezüglichen Theoretikerstellen des 18. Jhs. sind aufgeführt bei Botstiber S. 119 ff. und bei C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, S. 251 ff.

³ Über die Ouvvertüre, in: *Gazette musicale* 1841, Nr. 3—5 = *Ges. Schriften*, hrsg. v. J. Kapp, Leipzig 1914, Bd. 7, S. 124 ff.

⁴ A. Heuß, *Die Instrumentalstücke des „Orfeo“ und die ven. Opernsinfonien*, in: *SIMG* 4 (1902—03), S. 175 ff. bzw. 404 ff. (vgl. vor allem S. 425 ff.). Die Ansicht, daß unter den ven. Operneinleitungen häufig Programmsinfonien anzutreffen seien, geht auf H. Kretzschmar, den Lehrer von Heuß, zurück. Vgl. Kretzschmars Aufsatz *Die Ven. Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, in: *VfMw* 8 (1892), S. 28 ff.; ferner den *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. I/1, 6. Aufl., Leipzig 1921, S. 73 ff. Es wäre dringend notwendig, die Opernsinfonien des 17. Jhs. neu zu untersuchen. Die Beobachtung von Kretzschmar und Heuß, daß bestimmte Stücke der ven. Operneinleitungen des 17. Jhs. musikalische Bezüge zur nachfolgenden

Für die Sinfonie hat das vorige Jahrhundert in der Formenlehre der Konservatorien unter dem Oberbegriff der „Sonatenform“ ein Schema aufgestellt, das Richtschnur für Komposition und Werkbetrachtung entsprechender Instrumentalmusik war. Aus der eigenen Musik deduziert und auf sie zugeschnitten, wurde das Muster vor allem auf die Werke der Wiener Klassiker angewendet, was, wie wir heute sehen, zu einem völlig inadäquaten und ungenügenden Erfassen dieser Musik führen mußte.⁵ Immerhin war das Schema „Sonatenform“ mit den wichtigsten Kriterien: Dreiteiligkeit in der Abfolge Exposition — Durchführung — Reprise (wobei sich der Satz in der Exposition zur V. bzw. bei Molltonart zur III. Stufe wendet, während in der Reprise die I. Stufe beibehalten wird), Themendualismus (im großen: Hauptthema — Seitenthema, im kleinen: Kontrastierung innerhalb der Themen selbst) und thematische Arbeit, zusammengefaßt unter dem Begriff des „modernen Instrumentalstils“⁶, auf die Musik der Wiener Klassiker übertragbar, d. h. es führte im Sinne dieser Methode zu positiven Ergebnissen. Als nun die musikhistorische Forschung daran ging, die Grundlagen für die Musik der Wiener Klassiker zu erforschen, als sie sich seit der Jahrhundertwende mehr und mehr auch für die Sinfonien der Vorklassiker interessierte, brachte sie auch diesmal ihre vom vorigen Jahrhundert ererbte Anschauung als Wertmaßstab mit und beurteilte damit die entsprechenden Kompositionen der Zeit vor 1780. Je weiter dabei zurückgegangen wurde, desto negativer fielen die Ergebnisse aus; die Musik erschien wertlos, ein näheres Eingehen auf sie war deshalb in den Augen der Forscher uninteressant, unnötig. So entstand zwar eine Reihe von Arbeiten für die vorklassische Sinfonie ab etwa 1750, vor allem für die Sinfonien der Wiener und Mannheimer, da hier Merkmale der „Sonatenform“ bereits eindeutig feststellbar sind.⁷ Die frühere Zeit dagegen, d. h. in erster Linie die neapolitanische Opernsinfonie, blieb bis heute weitgehend ohne nähere Untersuchung. Einen Einzelfall bildet das angeführte Werk C. Mennickes. Es gehörte damals Mut dazu, eine umfang-

Oper aufweisen, läßt sich nicht von der Hand weisen (ideelle Verknüpfungen festzustellen, muß als Ermessenssache immer subjektiv und deshalb wissenschaftlich ohne Belang bleiben). Bezeichnenderweise betrifft dieser Bezug aber immer das unmittelbar auf die Sinfonie folgende (Chor-)Stück, so daß zu fragen wäre, ob die Einleitung nicht Aufgaben des Ritornells mitübernimmt. Eine unvoreingenommene Neuuntersuchung wird m. E. auf jeden Fall von dem unglücklichen Begriff der „Programmsinfonie“ absehen müssen. Eine amerikanische Diss. aus jüngster Zeit von J. O. DeLage mit dem Titel *The Overture in Seventeenth Century Italian Opera*, Florida State Univ., Tallahassee 1961, dringt in den Gegenstand nicht allzutief ein; sie legt den Schwerpunkt auf die Edition einer Reihe von Sinfonien des 17. Jhs.

⁵ Vgl. J. P. Larsen, *Sonatenform-Probleme*, Fs. Fr. Blume, Kassel 1963, S. 221 ff.

⁶ Mennicke S. 26 ff.

⁷ Vgl. das Literaturverzeichnis im Art. *Symphonie*, MGG Bd. 12 (1965), Sp. 1893 ff.

reiche Studie zu schreiben, die auf Grund der Fragestellung⁸ nur zu negativen Ergebnissen führen konnte.⁹

Daß sich in der Betrachtungsweise der vorklassischen Sinfonie bis heute kaum etwas geändert hat, zeigt etwa die Diktion zweier MGG-Artikel. So schreibt J. LaRue im Artikel *Symphonie*¹⁰: „Bei Komponisten dieser ersten Generation [bezogen auf Ouvertüren italienischer Komponisten; genannt werden Vinci und Leo] ist jedoch die Sonatenform im Anfangssatz nur rudimentär ausgebildet . . . Die zweite Generation der Ouvertürenkomponisten zeigt größere Beherrschung der Sonatenform . . . Wichtig ist dagegen das frühe Werk von G. B. Sammartini . . . eine dreisätzigte Konzert-Sinfonie in bereits fortgeschrittener Sonatenform, die von B. Churgin (Phil. Diss. Harvard 1963) als Teil der Oper *Memet* (1732) identifiziert wurde und die die Stellung Sammartinis als des ersten wirklichen Symphonikers noch vor einem Monn und Stamitz erheblich stärkt . . . Der erste Wiener Symphoniker von Bedeutung war F. Conti. Seine Ouvertüre zu *Pallade trionfante* (1721) benutzt verblüffend fortschrittliche Stilmittel: die Sonatenform mit Durchführung und voller Reprise und, was später von vielen Wiener Komponisten aufgegriffen wurde, einem in Satztechnik und Tonart kontrastierend angelegten sekundären Abschnitt . . . [zu Monns Sinfonie von 1740] auffallend retrospektiv . . . es gibt keine erkennbare Sonatenform . . . [zu Wagenseil] Trotz klarer Formgebung scheint er verhältnismäßig wenig bemüht oder sogar unfähig gewesen zu sein, starke Themenkontraste aufzubauen . . .“ Bei H. Engel heißt es im Artikel *Ouvertüre*¹¹: [zu A. Scarlatti] „*Il prigionero fortunato* (1698) beginnt mit einem Allegro . . . in rudimentärer Sonatenform . . . [allgemein zur ital. Opernsinfonie] Der Anfangssatz weist primitive Zweiteiligkeit, Sonatenvorformen und schließlich entwickelte Sonatenform auf . . .“ In jüngster Zeit befassen sich drei amerikanische Dissertationen u. a. auch mit der neapolitanischen Opernsinfonie. Auch sie stehen noch in dieser traditionellen Betrachtungsweise.¹²

⁸ Vgl. S. 6 f.: „Unsere Studie unternimmt es, zu untersuchen, in wieweit Hasse und die Brüder Graun den reinen Instrumentalstil [i. e. „Sonatenform“ mit den genannten Kriterien] ausgebildet haben . . .“

⁹ Vgl. Mennicke S. 327 ff. Zur Berücksichtigung von Jommellis Opernsinfonien in H. Aberts N. Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908, vgl. u. S. 309, Anm. 4.

¹⁰ Sp. 1807 ff.

¹¹ Bd. 10 (1962), Sp. 497.

¹² H. St. Livingston, *The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart*, Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1952; H. Fr. Stedman, *Form and Orchestration in the Pre-Classical Symphony*, Rochester 1953; D. M. Green, *The Instrumental Ensemble Music of L. Leo against the Background of Contemporary Neapolitan Music*, Boston 1958. Vgl. auch Bathia D. Churgin, *The Symphonies of G. B. Sammartini*, Diss. Harvard Univ., Cambridge/Mass. 1963.

Nur der Vollständigkeit halber wurden die Operneinleitungen der Neapolitaner in kompendienartigen Werken kurz und beiläufig erwähnt.¹³ Verfasser von Spezialarbeiten zur vorklassischen Sinfonie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mußten sich zwar wegen des Fehlens von einschlägiger Literatur für die Operneinleitungen der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts selbst um eine Grundlage für ihre Studien bemühen. Doch blieb dabei die Auswahl äußerst beschränkt und zufällig; Aussagen über Sinfonien früherer Komponisten sind deshalb in solchen Arbeiten notgedrungen oberflächlich und unverbindlich.¹⁴

Eine Studie über die Sinfonien Porporas von A. Mayeda¹⁵ stand mir erst nach Fertigstellung der vorliegenden Arbeit, kurz vor der Drucklegung, zur Verfügung. Es handelt sich um einen kurzen Aufsatz, der vor allem unter dem Mangel an einer soliden Grundlage, der Kenntnis der neapolitanischen Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein wie auch der gleichzeitigen Instrumentalmusik für Orchester, leidet. Der Verfasser stellt (S. 28) eine „geschlossene Darstellung über die neapolitanische Sinfonie“ in Aussicht, von der die veröffentlichte Studie ein Teilergebnis sein soll. Mayeda hätte m. E. mit der vorzeitigen Veröffentlichung zumindest so lange warten sollen, bis er auch von den Sinfonien anderer wichtiger neapolitanischer Komponisten, vor allem der neben Porpora von mir behandelten Meister, ein deutliches Bild gewonnen gehabt hätte. So hätte er manches anders und richtiger sehen können.

Die vorliegende Studie versucht nun, die aufgezeigte Lücke auf dem Gebiet der neapolitanischen Opernsinfonie auszufüllen. Besprochen werden die Opern- und Oratorieneinleitungen¹⁶ Porporas, Vincis, Pergolesis, Leos und

¹³ Vgl. außer Botstiber S. 45 ff., 73 ff. u. 104 f. noch Kretzschmar, Führer Bd. I/1, S. 77 ff., und K. Nef, *Gesch. d. Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921, S. 102 ff. u. 117.

¹⁴ Vgl. z. B. die Arbeiten R. Sondheimers — vor allem dessen Aufsatz *Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie*, in: *AfMw* 4 (1922), S. 85 ff. — und Fr. Tutenbergs Dissertation *Die Sinfonik J. Chr. Bachs*, Wolfenbüttel/Berlin 1928. Bezeichnend für Sondheimers Kenntnis der frühen Opernsinfonie ist die Tatsache, daß er für Leo auf S. 88 eine Sinfonie bespricht, die nicht von diesem Komponisten stammen kann (vgl. unten auf S. 468 f.); die Jommellische Sinfonie, die Sondheimer auf S. 90 heranzieht, gehört zum *Creso* (1757). Tutenberg behandelt auf S. 114 ff. drei Jommelli-Sinfonien, wobei er nur für eine die Zugehörigkeit (*Creso*) angeben kann; bei den beiden anderen Einleitungen handelt es sich um die Sinfonien zu *Ezio* (2. Fass., 1748) und *Attilio Regolo* (1753).

¹⁵ Die Sinfonien von N. A. Porpora, *Annuario des Istituto Giapponese di Cultura Rom* 5 (1967/68), S. 27 ff.; mit einem Incipitkatalog (S. 66 ff., jeweils nur Incipit des ersten Satzes), der in der Sorgfalt bei der Mitteilung der Fakten wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügen kann. In seiner Diss. N. A. Porpora als Instrumentalkomponist, Wien 1967, behandelt Mayeda die Opern- und Oratorieneinleitungen Porporas nicht.

¹⁶ Da sich bei neap. Oratorieneinleitungen kein wesentlicher Unterschied gegen-

Jommellis¹⁷, wobei es mir für letzteren als sinnvoll erschien, seine Übersiedlung nach Stuttgart Ende 1753 als Grenze anzunehmen. Die gesammelten Sinfonien — soweit dies bei der gegenwärtigen Lage der Quellenbibliographie möglich ist, wurde Vollständigkeit angestrebt — sollen zunächst ohne Voreingenommenheit, unter weitgehendem Vermeiden belasteter Begriffe, beschrieben und in ihrer musikalischen Beschaffenheit erfaßt werden. Erst dann soll jeweils auch die Frage nach etwaigen Beziehungen der späteren Sinfonie zur neapolitanischen Operneinleitung gestellt werden. Wie wir sehen werden, führt dieses saubere Trennen zwischen Erfassen des Gegenstandes und Zusammenschau mit späterer vergleichbarer Musik zu einem echten Verständnis der neapolitanischen Opernsinfonie. Als periphere Musik, abseits der gleichzeitigen großen Instrumentalmusik des Generalbaßzeitalters mit ihrem Höhepunkt J. S. Bach stehend, erweist sie sich als fruchtbarer Boden, dem die neue Orchestermusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Wesentliches verdankt. So wird die besondere Bedeutung der Erforschung der neapolitanischen Opernsinfonie letzten Endes darin liegen, daß in dieser Musik Züge der neuen, aus der Generalbaßmusik nicht ableitbaren Orchestermusik einfach und deshalb noch leicht durchschaubar auftreten. Die nea-

über den Opernsinfonien feststellen läßt, sind sie im Verlauf der Arbeit (auch schon im Titel), um Schwerfälligkeit im Ausdruck zu vermeiden, unter dem Begriff „Opernsinfonie“ stillschweigend mitgenannt. Kantatensinfonien systematisch mit-einzubeziehen, war bei der Fülle des Stoffes auf diesem Gebiet nicht möglich. Sie werden deshalb nur insoweit berücksichtigt, als sie mir beiläufig bekannt geworden sind. Dabei führe ich Sinfonien zu Kammerkantaten zwar im Incipitkatalog auf, berücksichtige sie aber nicht innerhalb der Studie. Der Bereich der Camera wirft andere Fragen auf als der des Theaters. Sie können hier nicht behandelt werden. Vollständig sind die Kantaten Porporas, die eine Einleitungssinfonie aufweisen, erfaßt, sofern der Incipitkatalog Mayeda (S. 78 ff.) für die Kantatensinfonien Porporas vollständig ist. Ich habe die Quellen der Kantaten Porporas nicht selbst auf das Vorhandensein einer Einleitungssinfonie hin untersucht, sondern stütze mich bei der Erfassung auf Mayeda. Die in der Pergolesi-GA hrsg. Kantaten weisen, soweit es sich um zweifelsfrei echte Werke handelt, keine Einleitungssinfonien auf.

¹⁷ A. Scarlatti wird ausgeklammert, da für seine Opernsinfonien am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität München eine eigene Diss. im Entstehen ist. Eine Behandlung seiner Sinfonien nach 1700 wäre auch nur im Zusammenhang mit seinem Gesamtwerk, also auch den Sinfonien vor 1700, sinnvoll. Dies würde aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, zumal dabei unbedingt auch die Sinfonien der Venezianer miteinbezogen werden müßten. Da die oben angeführten Komponisten die Scarlattische Operneinleitung durchaus nicht, wie in der musikhist. Literatur immer wieder zu lesen ist, epigonenhaft nachahmen, ist ein Verzicht auf ausführliche Behandlung der Scarlattischen Opernsinfonien in der vorliegenden Arbeit auch von der Sache her gerechtfertigt. Scarlattis Sinfonien zeigen den Einleitungen der oben angeführten Komponisten gegenüber, vor allem im ersten Satz, ein eigenes Gesicht.

politanische Opernsinfonie kann somit wesentlich zum Verständnis der Musik Haydns, Mozarts und Beethovens beitragen.

Das gesammelte Material wird in einem Incipitkatalog übersichtlich zusammengefaßt. Dieser Katalog soll zugleich neben den Notenzitaten des Textes als Beispielsammlung dienen. Die zu besprechende Musik wird dadurch, sofern die Einzelbeispiele des Textes dies nicht überflüssig machen, wenigstens durch das Incipit stet einigermaßen gegenwärtig sein.

II.

ERÖFFNUNGSFANFARE UND INSTRUMENTALE OPERNEINLEITUNG

1.

Die Orfeo-Toccata Claudio Monteverdis

An den Anfang einer Geschichte der instrumentalen Operneinleitung stellt die Forschung, gleichsam als Patron¹, jenen Meister, der zugleich der erste bedeutende Vertreter der jungen Oper ist, Cl. Monteverdi mit seiner vielbehandelten *Orfeo-Toccata*.² Nach Fr. Niecks ist sie „die erste Ouvertüre zu einer Oper, die wir antreffen“.³ A. Schering nennt sie „die erste selbständige Opernouverture, die es gibt“.⁴ Ähnlich sind die Formulierungen H. Kretzschmars⁵, W. Fischers⁶, H. Halbig⁷ u. a. Sie sind typisch für die Betrachtung dieses Stückes, vermitteln indessen ein falsches Bild von der Stellung dieser Toccata zum *Orfeo*. Alle diese Beschreibungen erwecken den Eindruck, als ob das Stück in einer Linie mit den späteren Operneinleitungen stehe, als ob — beispielsweise — eine Opernsinfonie A. Scarlattis vor der entsprechenden Oper die gleiche Funktion besitze wie die Toccata des *Orfeo*, *anstelle* eines Stückes in der Art der Toccata gespielt werde.⁸

¹ H. Botstiber, *Gesch. d. Ouv. und der freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, S. 18, nennt ihn den „Schöpfer der Ouvertüre“.

² Der *Orfeo* wurde 1607 in Mantua aufgeführt. Ed. (Faks. des Druckes Venedig 1609) v. A. Sandberger, Augsburg 1927, und in GA Bd. 11.

³ Historical Sketch of the Overture, in: SIMG 7 (1905/06), S. 387: „... the first overture to an opera we meet with“.

⁴ A. v. Dommer, *Handb. d. Musikgesch. bis zum Ausgang des 18. Jhs.*, 3. Aufl., bearb. v. A. Schering, Leipzig 1914, S. 333.

⁵ *Gesch. d. Oper*, Leipzig 1919, S. 56. Kretzschmar betrachtet wie schon Botstiber (S. 17) das folgende Ritornell als zur „Ouverture“ gehörig.

⁶ *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. v. G. Adler, 2. Aufl., Berlin 1930, S. 552.

⁷ Die Ouvertüre, Berlin-Lichterfelde 1935 (*Musikalische Formen in hist. Reihen* H. 16), S. 2. Vgl. aus jüngster Zeit die Formulierung D. J. Grouts, *A Short History of Opera*, 2. Aufl., New York/London 1965, S. 55: „The overture to *Orfeo* — called 'toccata' ...“

⁸ Vgl. etwa A. Heuß, Die Instrumental-Stücke des „*Orfeo*“ und die ven. Opernsinfonien, in: SIMG 4 (1902/03), S. 410, zur Opernsinfonie bis 1650: „In einer Beziehung vertritt die Sinfonie dieser Zeit die Stelle der Toccata im ‚*Orfeo*‘: sie

Diese Anschauung ist nicht richtig. Ein Stück wie die *Orfeo*-Toccata und eine Opernsinfonie der späteren Zeit schließen sich nicht aus, sondern können nebeneinander stehen. In den Quellen finden sich dafür allerdings keine Beispiele, da die schriftliche Fixierung eines Stückes in der Art der Toccata vor einer Oper im Falle des *Orfeo* einmalig ist.⁹ Hier aber tritt das eben angedeutete Nebeneinander deswegen nicht ein, weil der *Orfeo* eine Einleitungssinfonie im Sinne der späteren Zeit nicht besitzt. Wir müssen weiter aus-
holen.

Die Toccata Monteverdis ist eine Trompetenfanfare, die vor Aufziehen des Vorhangs dreimal gespielt werden soll.¹⁰ Ihren Hintergrund bildet die nur schwer greifbare Kunst der Hof- bzw. Feldtrompeter und -pauker.¹¹ Das Mittelalter lernte das Geschwisterpaar Trompete und Pauke wohl durch die Berührung mit den Sarazenen, vor allem in den Kreuzzügen, kennen und übernahm beide Instrumente zusammen mit deren typischen Funktionen: Signalwesen, Repräsentation, Anfeuerung der eigenen Leute in der Schlacht und Abschreckung des Gegners.¹² Die Trompete hat somit einmal ihren festen Platz im Hofzeremoniell, sie ist „das akustisch kennzeichnende Instrument der vornehmen berittenen Gesellschaft“, „Symbol der Würde, der Macht und des adeligen Ansehens“¹³, sie ist Privileg des Adels und darf bei keiner öffentlichen Aktion fehlen. Trompeter gehen voraus, „wenn die Herrschaft in Prozeßion zur Assemblée kommt“¹⁴, der strahlende Ton ihrer silbernen, fein verzierten Instrumente gibt den feierlichen Zügen ein reiches akustisches Gepräge¹⁵; selbst im Trauerzug finden sie sich, Symbol für Amt und Würde

macht den Zuhörer darauf aufmerksam, daß etwas Großes folgen werde.“ H. Kretzschmar, Monteverdi's *Incoronazione di Poppea*, in: VfMw 10 (1894), S. 484, nimmt sogar eine direkte Einwirkung auf die spätere Sinfonie an: „Seine ‚Toccata‘ klingt noch bis zu Pallavicini in den Ouverturen der italienischen Opern nach . . .“

⁹ Zur Sinfonie zu Fr. Cavallis *Ercole amante* vgl. u. S. 25 f.

¹⁰ GA Bd. 11, S. 1: *Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte . . .*

¹¹ Die Hauptquelle bildet immer noch J. E. Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle 1795, Faks. Dresden 1911. Die neueste Arbeit zu diesem Gebiet verdanken wir C. Titcomb, eine Studie mit dem Titel *Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music*, *The Galpin Society Journal* 9 (1956), S. 56 ff.

¹² W. Salmen, *Der fahrende Musiker im Europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, S. 216. Titcomb S. 56.

¹³ Salmen a.a.O.

¹⁴ Altenburg S. 28.

¹⁵ Vgl. *Manual de novells ardis vulgarment apellat Dietari del antich Consell Barceloní*, hrsg. v. Fr. Schwartz y Luna u. Fr. Carreras y Candi, Bd. 1, Barcelona 1892, S. 40 (Einzug des Königs in Barcelona, 1393; 21 Trompeter). P. Magistretti, *Lutto e feste della Corte di Napoli: Relazione diplomatica dell' ambasciatore milanese al duca di Bari (1494)*, in: *Archivio Storico Lombardo* 6 (1879), S. 702 (Zug aus dem Kastell in den Dom von Neapel zur Krönung Alfons' II.: „Et al

des Verstorbenen. Die Trompeten werden in diesem Fall mit schwarzem Tuch überzogen und gedämpft.¹⁶ Glänzende Fanfaren sind fester Bestandteil bei Krönungen¹⁷, Hochzeiten¹⁸, Ordensverleihungen¹⁹; am Schluß der Festgottesdienste fallen die Trompeter mit in das Tedeum ein. Sie bilden ferner den Rahmen für Turniere²⁰, Aufzüge²¹, Feuerwerksveranstaltungen²² usw. Während der Tafel blasen „zwey, drey oder vier Trompeter zugleich ein Bicinium, Tricinium und Quatricinium“.²³ Auch zum Tanz der vornehmen Gesellschaft spielen die Trompeter auf.²⁴

uscire fora l'ultima porta del castello fu facta una toccata de trombette . . .“). Fr. Chr. Khevenhüller, *Annales Ferdinandeï*, Bd. 7/8, Leipzig 1723, Sp. 509 (Triumph zu Ehren des engl. Königs, im Haag 1613; im Zug des Grafen Moritz haben „16. Trompeter in der Ordnung stark geblasen“). Fr. Valsecchi, *L'Italia nel settecento dal 1714 al 1788*, Mailand 1959 (*Storia d' Italia* Bd. 7), Abb. S. 329 (feierlicher Einzug der Kaiserin Elisabeth Christine, Gemahlin Karls VI., in Mailand; im Zug *Sei Trombetti della Città*).

¹⁶ Vgl. Khevenhüller Sp. 507 (Funeralia Heinrichs von Wales, 1612; im Trauerzug „etliche Trompeter“). A. Visconti, *L'Italia nell'epoca della controriforma dal 1516 al 1713*, Mailand 1958 (*Storia d' Italia* Bd. 6), Abb. S. 473 (Trauerfeier für Papst Innozenz XII., 1700; dem Zug reiten zwei *Trombe sordine* voran). Vgl. auch W. Osthoff, *Trombe sordine*, in: *AfMw* 13 (1956), S. 77 ff.

¹⁷ Fr. Cognasso, *Il medioevo*, Rom 1958 (*Storia d' Italia* Bd. 1), Tafel 78 zw. S. 320/21 (Krönung Ludwigs d. B., 1328). Magistretti a.a.O. *MGG* Bd. 11, Tafel 14 zw. Sp. 192/93 (Krönung Ludwigs XIV., 1654; links sechs Trompeter).

¹⁸ O. de la Marche, *Mémoires*, hrsg. v. H. Beaune u. J. Arbaumont, Bd. 3, Paris 1885, S. 101 ff. (Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York, 1466).

¹⁹ Khevenhüller, Abb. zw. Sp. 507/08 (Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz empfängt den Hosenbandorden, 1613).

²⁰ Khevenhüller, *Annales* Bd. 11, Leipzig 1726, Sp. 1511 (Ritterspiele anläßlich der Hochzeit Ferdinands III. mit Maria von Spanien, 1631; es wirkten 24 Trompeter mit). P. Nettel, Ein verschollenes Turnierballett von M. A. Cesti, in: *ZfMw* 8 (1925/26), S. 413 (Turnier zu Ehren der Kaiserin Margarete, 1667; zu jeder der vier Squadrilien gehören ein Chor von sechs Trompetern und ein Pauker).

²¹ J. Ph. Abelin, *Theatrum Europaeum*, rev. v. J. Flitner, Bd. 2, Frankfurt (Main) 1637, S. 280 (Aufzüge, die den Ritterspielen von 1631 vorangingen; vgl. Anm. 20: „ . . . darunter gewesen sechs Triumphwägen . . . vor und nach hat jedweder neben der Music theils von Heerpaucken und Trommeten / theils von andern Instrumenten / ihre Reuter und Diener . . . gehabt“). G. Parini, *Prose*, hrsg. v. E. Bellorini, Bd. 2, Bari 1915, S. 60 (Mascherata aus Anlaß der Hochzeit Erzherzog Ferdinands mit Maria Beatrice d' Este, 1771; im Zug „un grosso numero di sonatori con timpani e trombe“).

²² Khevenhüller, *Annales* Bd. 10, Leipzig 1724, Sp. 1558 (Feuerwerk aus Anlaß der Hochzeit Landgraf Georgs von Hessen-Darmstadt mit Sophia Eleonora von Sachsen in Torgau, 1627: „dazu fort und fort die Trommel geschlagen und die Trompeten geblasen worden“).

²³ Altenburg S. 28 f. Vgl. J. J. Fugger, *Spiegel der Ehren des Höchstlöblichsten Kayser- und Königlichen Erzhauses Österreich*, hrsg. v. S. von Birken, Nürnberg 1668, S. 775 (Karl der Kühne gibt Kaiser Friedrich ein Gastmahl, 1473: „Bey

Die Grenzen zwischen Signal- und Repräsentationsfanfare sind oft fließend. Als Signalinstrument hatte die Trompete ihren Platz vor allem im Felddienst. Sie galt hier als ein Vorrecht der Kavallerie, während Trommel und Pfeife die kennzeichnenden Instrumente des Fußvolkes waren.²⁵ Den Feldtrompetern oblag in erster Linie die Ausführung der „Feldstücke“ zur Übermittlung festgelegter Befehle sowie das Blasen des Marsches.²⁶ In der Schlacht feuerten sie die eigenen Leute an, suchten sie den Gegner durch möglichst lautes Geschmetter zu verwirren und sorgten sie durch ihre Signale für einen geordneten Rückzug, sofern nicht Anlaß zu Siegesfanfaren bestand.²⁷ Trompeter sind deshalb auf bildlichen Darstellungen von Schlachten bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts zu finden.²⁸

Aber nicht nur im Felddienst benutzte man die Trompete als Signalinstrument. Alle großen Ereignisse wurden durch sie eingeleitet. Besonders hierbei ist zwischen Signal- und Repräsentationsfunktion häufig nicht zu unterscheiden. Trompeten und Pauken verkündeten Krieg und Frieden²⁹, die Wahl des neuen Kaisers³⁰, den Beginn von Festen aller Art. Verlautbarungen des Herolds pflegte eine Trompetenfanfare vorausgeschickt zu werden. Auch als Signalinstrument hatte die Trompete Aufgaben im Hofzeremoniell. Sie kündigte an, „daß die Herrschaft sich zur Tafel erheben“ wollte, daß der nächste Gang aufgetragen oder ein Trinkspruch ausgebracht werden sollte.³¹ Drei-

diesem Gastmal / liessen die Trompeter und Musicanten / in die Wette / sich lustig hören / und ward der Gastsaal von ihrem Geschälle erfüllet.“). Khevenhüller, *Annales* Bd. 12, Leipzig 1726, Sp. 1879 (der Kurfürst von Bayern frühstückt mit König Ferdinand von Ungarn, 1636: „und ist eine stattliche Musica gehalten, und wann die Speisen aufgetragen, von denen Trompetern solenniter geblasen worden“).

²⁴ Altenburg S. 33. Vgl. Khevenhüller, *Annales* Bd. 11, Sp. 1510 (Hochzeit Ferdinands III.: „... zu Abend wurden 180. Stadt-Frauen zur Tafel und Tantz geladen ... und [haben] die Trompeten aufgeblasen“).

²⁵ A. Tassoni, *Prose politiche e morali*, hrsg. v. G. Rossi, Bari 1930, S. 337. Altenburg S. 29 f.

²⁶ Ebda. S. 89—91. Derartige Signale hrsg. v. G. Schünemann, *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16./17. Jhs.*, Kassel 1936 (EDM Reihe 1, Bd. 7), S. 58/59 (Dänemark), 67—70 (Frankreich, Italien).

²⁷ Altenburg S. 24.

²⁸ Cognasso, Tf. 55 zw. S. 232/33 (12./13. Jh.); Tf. 88 zw. S. 360/61 (*Battaglia di Sant' Egidio* von P. Uccello, Nationalgalerie London, 15. Jh.). Visconti, Abb. S. 486 (*Battaglia di Chiari*, 1701).

²⁹ Altenburg S. 28.

³⁰ Ebda.

³¹ Ebda. S. 29 u. 91. Vgl. Khevenhüller, *Annales* Bd. 9, Leipzig 1724, Sp. 1601 (Ferdinand von Mantua gibt ein Fest zum Abschied seiner Schwester, 1622: „... die Trommeten bliesen zu Auftragung der Speisen und unter der Mahlzeit ließ sich eine liebliche Musik hören ...“).

mal bliesen die Trompeter vor Beginn eines Turniers.³² Eine dreimalige Fanfare erklang aber auch vor anderen Schauspielen, *auch vor Theateraufführungen*.

Für die Bühne war die Trompete von Anfang an ein unentbehrliches Requisit zur Darstellung von Szenen, die auch in der Wirklichkeit von Trompetenschall umgeben waren, also für all die eben aufgezählten Beispiele. Szenenanweisungen und Textbezüge bezeugen dies. Aber auch dann, wenn bei bestimmten Anlässen des Bühnengeschehens, bei Schlachten, Triumphzügen usw., Hinweise fehlen, darf man annehmen, daß in der Regel Trompeten mitgewirkt haben. Ihre Funktion war bei dieser oder jener Szene selbstverständlich und brauchte nicht eigens gefordert zu werden. Dies gilt erst recht für die Eingangsfanfare, die ja mit dem jeweiligen Bühnenstück im besonderen nichts zu tun hatte. Sie wird nirgends durch einen Hinweis erwähnt, geschweige denn im Text notiert.³³

Es wurde bereits erwähnt, daß die schriftliche Fixierung eines Stückes in der Art der *Orfeo-Toccata* vor einer Oper etwas Einmaliges ist.³⁴ Tatsächlich sind keine weiteren Beispiele für eine solche Eingangsfanfare bekannt. Die Trompeter spielten ihre Stücke entweder auswendig, als mündlich vom Meister an den Schüler weitergegebenes Traditionsgut, oder aus dem Stegreif.³⁵ Auch für Trompetenstücke auf der Szene ist in den Opernpartituren bis in das Ende des 17. Jahrhunderts meist keine Musik notiert.³⁶ Schriftliche

³² Fugger S. 1376 (Kaiser Maximilian kämpft mit Claudio von Batre beim Reichstag zu Worms, 1495: „... und als die Trompeter zum dritten mal aufbliesen / legten sie beyderseits ein . . .“); ebda. S. 1274 (Kaiser Maximilian kämpft mit Kurfürst Friedrich von Sachsen, 1510: „... da dann / unter dem Schall der Trompeten und Heerpaucken / diese zween Aller- und Durchlauchtigste Ritters zusammengerennet.“).

³³ Abgesehen eben von der *Orfeo-Toccata*. Die Funktion der Eingangsfanfare übt heute das dreimalige Glockenzeichen zu Beginn einer Theateraufführung aus. Keinem Bühnenautor wird es einfallen, dieses Zeichen vor Beginn eines Bühnenstückes ausdrücklich zu fordern.

³⁴ Daß sie auch bei Monteverdi eigentlich außerhalb der Oper steht, nicht zur Opernpartitur gehört, sieht man daran, daß im Druck die Seitenzählung erst mit dem Anfangsritornell beginnt (S. 1; vgl. das Faks.).

³⁵ Vgl. G. Schünemann, Sonaten und Feldstücke der Hoftrompeter, in: ZfMw 17 (1935), S. 147. Titcomb S. 60 f. J. H. Long, Shakespeare's Use of Music, Bd. 3, The Final Comedies, Gainesville 1961, S. 17.

³⁶ „Funktionsmusik“ zu schreiben, wozu auch Tänze, Märsche und dgl. zu rechnen sind, war bis in diese Zeit in der Regel nicht Sache des Komponisten, sondern durch bestimmte Anlässe bedingt, ganz gleich, ob es sich um Oper bzw. Oratorium oder um Sprechtheater handelte. Das Orchester spielte irgendetwas Passendes aus seinem Repertoire. In die Komposition wird diese „Funktionsmusik“ im allgemeinen, zunächst sehr zögernd, erst seit dem Ende des 17. Jhs. miteinbezogen. Aber noch das ganze 18. Jh. hindurch finden sich in den Partituren durchaus häufig Stellen, bei

Fixierung war erst dann nötig, wenn sich das Orchester an dem einen oder anderen Fanfarenstück beteiligte, was in den Opernpartituren eben gegen 1700 üblich wird. Möglicherweise haben wir darin den Grund für die Notierung der Toccata Monteverdis zu suchen.³⁷ Die Mitwirkung von Orchesterinstrumenten an einer ausgesprochenen Trompetenfunktion ist allerdings merkwürdig. Man darf annehmen, daß die Toccata in ziemlich starkem Maße den Stempel Cl. Monteverdis trägt und nicht typisch für die Eingangsfanfaren der Zeit ist.³⁸ Dieser einmalige Fall der Niederschrift einer Eingangsfanfare führte zu verschiedenen unrichtigen Deutungen der *Orfeo*-Toccata, deren eine, die Einreihung unter dem Oberbegriff der Ouvertüre, bis heute nicht ausgeräumt ist.³⁹

Die Sitte, das Theater mit einer Fanfare beginnen zu lassen, ist alt. Trom-

denen lediglich durch eine Anweisung, etwa *suonano le trombe*, auf diese „Funktionsmusik“ hingewiesen wird. Vgl. z. B. in G. Fr. Händels *Alexander Balus* (1748) den ersten „Auftritt“ des *Ptolemaeus* (GA Bd. 33, S. 19): *Flourish of Trumpets*. Musik für diese Fanfare ist nicht notiert.

³⁷ Sie soll *con tutti li stromenti* gespielt werden (vgl. das Faks.). H. Goldschmidts Bemerkung, Studien zur Gesch. d. ital. Oper im 17. Jh., Bd. 1, Leipzig 1901, S. 135, er könne nicht annehmen, „daß noch andere spielten als die über den Systemen ausdrücklich genannten, nämlich der Clarino und drei Trompeten neben den Akkordinstrumenten“, da die Satzweise ausschließlich ihnen angepaßt sei, ist zwar einleuchtend, wird aber durch die Wiederverwendung des Stückes als Unterbau für den Einleitungsschor der 1610 gedruckten *Marienvesper* widerlegt (GA Bd. 14, S. 123 ff.). Hier wird der instr. Teil von Streichern, Cornetti, Tromboni und Basso continuo ausgeführt.

³⁸ Grout (S. 55) nennt sie „a dressed-up version of the customary opening fanfare“.

³⁹ Vgl. J. A. Westrup, Monteverdi and the Orchestra, in: ML 21 (1940), S. 237 ff. Kretzschmar, Gesch. d. Oper S. 56, nennt sie „ein ganz eigentümliches Stück antiquarischer Laune“. O. Gombosi, Zur Vorgeschichte der Tokkate, in: AML 6 (1934), S. 52, spricht von einem „schlichten und doch so prunkhaften Einleitungssatz, der die Tradition im Moment ihres Verschwindens festlegt.“ H. Hering, Art. *Toccata*, MGG Bd. 13 (1967), Sp. 439, schreibt: „Der Name Toccata bezeichnet im 15./16. Jh. in Italien und Spanien eine höfisch-zeremonielle Bläsermusik, wie sie sich noch als Einleitung zu Monteverdis *Orfeo* findet.“ Im Art. *Ouvertüre* des Riemann-Musiklexikons, 12. Aufl., Bd. 3, Mainz 1967, S. 696, findet sich die Bemerkung: „Bläserfanfaren in der Art der Toccata zu Monteverdis *Orfeo* (1607) begegnen später nicht mehr.“ Die Institution der Hof- und Feldtrompeter und damit auch ihre Kunst bestand indessen bis Ende des 18. Jhs., vereinzelt sogar noch länger. Vgl. H. Eichborn, Die Trompete in alter und neuer Zeit, Leipzig 1881, S. 3 u. 11. L. Degele, Die Militärmusik, ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle und nationale Bedeutung, Wolfenbüttel 1937, S. 99. Am sächsischen Hof, dessen Souverän als Reichserzmarschall seit alters Protektor der Trompeter- und Paukerzunft war (Altenburg S. 31), waren bis ins 20. Jh. hinein Hoftrompeter im Amt. Vgl. H. Engel, Musik und Gesellschaft, Bausteine zu einer Musiksoziologie, Berlin/Wunsiedel 1960, S. 223.

peten luden in den französischen Mysterienspielen des 15./16. Jahrhunderts die Zuschauer ein, sich das Spiel anzusehen, sie versammelten die Mitspieler und begleiteten die Züge der Mitwirkenden zur Bühne.⁴⁰ Als während des Fasanenfestes in Lille, 1454, die Geschichte Jasons szenisch dargestellt wurde, bliesen vor allen drei Teilen vier Trompeter eine Fanfare.⁴¹ Das Gleiche geschah 1466 während des Hochzeitsfestes Karls des Kühnen mit Margarete von York in Gent, als die zwölf Arbeiten des Hercules dargestellt wurden; vor allen zwölf Teilen erklangen Trompeten.⁴² Besonders gut — dank des Interesses an W. Shakespeare — sind wir über die Musik im Elisabethanischen Drama unterrichtet. Auch hier steht vor Beginn des Bühnenstückes eine dreimalige Trompetenfanfare, welche die Aufgabe hat, das Publikum zum Einnehmen der Plätze aufzufordern.⁴³

Daß auch in Italien eine Fanfare vor Beginn der Theateraufführungen erklang, erfahren wir aus einem Bericht über eine Veranstaltung, die sowohl zeitlich wie örtlich in unmittelbarer Nähe von Monteverdis *Orfeo* steht. F. Follino beschreibt den Beginn von G. B. Guarinis Commedia *L'idropica*, die im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit des Erbprinzen Francesco Gonzaga von Mantua mit Prinzessin Margarete von Savoyen⁴⁴ aufgeführt wurde, mit folgenden Worten: „Man gab hinter der Bühne das gewohnte Trompetenzeichen, und mit Beginn des dritten Erklings verschwand mit großer Geschwindigkeit in einem Augenblick der große Vorhang.“⁴⁵ Die dreimalige Fanfare zu Beginn des Stückes war also etwas Übliches. Monteverdis Toccata steht in dieser Tradition.

Die Ausführung der Eingangsfanfare oblag, sofern es sich um Veranstal-

⁴⁰ H. M. Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400—1550*, Cambridge/Mass. 1963, S. 22, 48 u. 50.

⁴¹ M. d'Escouchy, *Chronique*, hrsg. v. G. du Fresne de Beaucourt, Bd. 2, Paris 1863, S. 145, 147 f. u. 150. Es heißt z. B. zum Beginn des ersten Teils: „Et apprez les entremez que j' ai dit passez et veux, sonnèrent derrière lesdictes courdines, sur ledit hourd, quatre clarons qui firent une bature moult haultement; et sy tost que la bature fut achevée, les courdines furent tirées . . .“

⁴² De la Marche S. 143—146, 166, 168—170, 184—186.

⁴³ J. S. Manifold, *The Music in English Drama from Shakespeare to Purcell*, London 1956, S. 9—13.

⁴⁴ Vgl. dazu H. Prunières, *La vie et l'oeuvre de Cl. Monteverdi*, Paris 1926, S. 77 ff.

⁴⁵ *Compendio delle sontuose feste fatto l'anno MDCVIII nella Città di Mantova*, Mantua 1608, S. 74 (zit. n. Westrup S. 238): „Si diede dalla parte di dentro del palco il solito segno del suono delle trombe, e nel cominciar à suonar la terza volta sparì con tanta velocità in un batter di ciglia la gran cortina.“ Botstiber (S. 17) bezieht diese Stelle irrtümlich auf Monteverdis *Arianna*, der freilich ebenso eine Eingangsfanfare vorausgegangen sein wird (Westrup a.a.O.). Der Fehler findet sich noch bei H. Engel, Art. *Ouverture*, MGG Bd. 10 (1962), Sp. 494.

tungen an den Höfen handelte, den Hoftrompetern.⁴⁶ Durch die Anwesenheit des Souveräns gewann sie noch zusätzliche Bedeutung als Repräsentationsfanfare. Die Ankunft des Herrn bei der Assemblée, im Theater, bezeichnete zugleich den Beginn der Aufführung. Weshalb sollte nun diese Fanfare mit dem Aufkommen der Opernsinfonie plötzlich verschwunden sein, obwohl die Institution der Hoftrompeter nach wie vor weiterbestand?⁴⁷ Warum zeigt die Sinfonie als angebliche Nachfolgerin zunächst keinerlei Züge ihrer „Vorgängerin“? Nur so hätte sie doch die wichtigste Funktion der Eingangsfanfare, das Sammeln des Publikums, übernehmen können (eine Funktion, welche die Sinfonie tatsächlich nie ausübte). Solche Fragen hätten eigentlich verhindern müssen, daß man die *Orfeo*-Toccata mit der späteren Opernsinfonie in einer Linie, als „Ouvertüre“, sah und sieht. Eingangsfanfare und Opernsinfonie sind demnach zwei verschiedene Dinge, die auseinandergehalten werden müssen. Die Fanfare erklang auch dann noch zu Beginn der Aufführungen, als man anfang, vor die Opern instrumentale Einleitungen zu stellen. Aus den oben dargelegten Gründen ist es freilich schwer, Beweise dafür zu erbringen.

Ein literarischer Beleg nach Monteverdis *Orfeo* wurde bereits zitiert.⁴⁸ Ein weiterer, der sich ebenfalls auf Mantua bezieht, führt uns bereits ins dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Fr. Chr. Khevenhüller schreibt zum Beginn einer Comödia *Lo costante*, die 1622 zum Abschied der Schwester des Herzogs von Mantua⁴⁹ in Mantua aufgeführt wurde: „Das Theatrum war herrlich zugericht, und die Kayserin saß unter einem Baldachin, auff einem hohen Thron, und die andern Fürstlichen und andere vornehmen Per-

⁴⁶ Ansonsten gehörten wohl zum Musikerensemble der Theater ein oder mehrere Trompeter, evtl. halben Türmer aus. Titcombs Behauptung (S. 72), die Eingangsfanfare hätte nur in Anwesenheit des Souveräns erklingen können, verkennt die Funktion dieser Signalmusik. Diese falsche Anschauung resultiert aus einer ungenauen Interpretation der Privilegien, welche die Trompeter, als sie sich am Anfang des 17. Jhs. zu einer eigenen Zunft zusammenschlossen, von Ferdinand II. (zuerst 1623) erhielten und welche bis zu Joseph II. (1767) bestätigt wurden (vgl. Altenburg S. 31). Danach war das Trompetenblasen nur den Mitgliedern der Zunft, also den Hof- und Feldtrompetern, erlaubt. Titcomb übersieht zweierlei: erstens kann man die für Deutschland erlassenen Vorschriften nicht ohne weiteres auf andere Länder übertragen; und zweitens nehmen die Urkunden „Comödianten“ (übrigens auch „Gaukler“, „Glückshäfner“ und „Thürmer“) innerhalb des Theaters ausdrücklich von dem Verbot aus (Altenburg S. 46). Der Unterschied zwischen einer von den Hoftrompetern und einer von Theatertrompetern oder Türmern geblasenen Fanfare war wohl ein qualitativer, da sich ein Theaterensemble sicher keine hervorragenden Clarinbläser leisten konnte. Theatertrompeter werden sich kaum über die Prinzipallage (Grenze 8. Naturton) hinausgewagt haben.

⁴⁷ Vgl. Anm. 39.

⁴⁸ Siehe o. S. 22.

⁴⁹ Sie begab sich als kaiserliche Braut nach Deutschland.

sonen umb sie herumb, ein jeglicher in der Ordnung nach seinem Stande, und als das Zeichen durch die Trompeten gegeben worden, ist der Vorhang (so vor dem Palco gehangen) in einem einigen Augenblick verschwunden . . .⁵⁰ Die Selbstverständlichkeit, mit der „das Zeichen durch die Trompeten“ erwähnt wird, deckt sich mit Follinos „solito segno del suono delle trombe“.⁵¹

Weitere Beweise liefern auf der Bühne dargestellte Theateraufführungen. So heißt es etwa in R. Keisers *Octavia* (1705) III/4: *Der ganze Schau-Platz bildet ab des Nero Comoedien-Haus mit einer Parterre, Gallerien, Logen und einem Orchester vor die Instrumentisten. Das römische Volk nebst der ganzen Hofstatt, ausser Octavia, Fabius und Piso, haben sich bereits placiert. LEPIDUS: „Der Kaiser kömmt, fangt nach gegebenen Zeichen an!“ Sobald der Kaiser angekommen, heben die Instrumentisten auf dem Theatro die Sinfonie an, nach deren Endigung das Theatrum eröffnet wird.*⁵² Die Partitur Keisers enthält weder für die Zeichen noch für die Sinfonie Musik. Hinter den ersteren verbirgt sich die dreimalige Eingangsfanfare (Plural!), die gleichzeitig Repräsentationsfanfare für die Ankunft des Kaisers ist. Als Sinfonie wird Keiser irgendein passendes Stück aus seinen Kompositionen ausgesucht haben. Dieser Beleg ist besonders aufschlußreich, da aus der Szenenbemerkung das Nebeneinander von Fanfare und Opernsinfonie deutlich hervorgeht.

Weitere literarische Belege aus der Mitte des 18. Jahrhunderts mögen das Bild abrunden. Aus dem Tagebuch des Fürsten J. J. Khevenhüller-Metsch erfahren wir über den Beginn der Oper *Ezio* von A. Bernasconi (am 4. 10. 1749 im *Schloßtheater Schönbrunn* bei Wien als Festoper zum Namenstag des Kaisers aufgeführt): „Die Herrschafften giengen gegen um drei Viertel auf 5 Uhr in publico dahin . . . Bei der Ankunft der Herrschafften wurde Trompetten geblasen und gepauket wie vormahls⁵³ üblich ware, und sofort die Symphonie gespillet.“⁵⁴ Über den Anfang der Aufführung von A. Adolfatis *La clemenza di Tito Vespasiano* (15. 10. 1753 im gleichen Theater als Festoper zum Namenstag der Kaiserin) berichtet das Zeremoniell-Protokoll im Staatsarchiv Wien: „endlich um 5. uhren abends beliebten Ihro Kays. und Königl. Maytten unter corteggierung des Pabstl. Hr. Nuntij mit Ihro Ertzherzogl. Dchl. Josepho, Maria Anna, Maria Christina, und der dchl.

⁵⁰ Annales Bd. 9, Sp. 1602.

⁵¹ Vgl. S. 22, Anm. 45.

⁵² Händel-GA, Suppl. Bd. 6, S. 174.

⁵³ Dieses „vormahls“ bedeutet nicht, daß die Trompetenfanfare an dieser Stelle im Jahre 1749 eine Ausnahme geworden wäre, sondern weist darauf hin, daß die Fanfare bei gleicher Gelegenheit auch in den vergangenen Jahren erklang.

⁵⁴ R. Graf Khevenhüller-Metsch / H. Schlitter, Aus der Zeit Maria Theresias, Tagebuch des Fürsten J. J. Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742–76, Bd. 2, Wien/Leipzig 1908, S. 356.

Printzregentin von Lothringen öffentl. nach dem Schloß Theatro sich zu Fuß zu erheben, und unter Trompetten, und Paucken Schall dero Platz herunten im Parterre auf einem Staffel folgender gestalten zu nehmen . . .⁵⁵

Bisweilen kann auf das Erklngen einer Eingangsfanfare von der Sinfonie einer Oper aus zurückgeschlossen werden, so etwa von der Einleitung zu Fr. Cavallis *Ercole amante*.⁵⁶ Diese Oper wurde zur Vermählung Ludwigs XIV. komponiert und in Paris aufgeführt (1662). Zu dem dabei aufgewendeten Pomp gehörte sicher auch eine nicht geringe Anzahl von Trompetern, die u. a. zu Beginn der Oper die gewohnte dreimalige Fanfare zu blasen hatten. In der Partitur findet sich dafür keinerlei Hinweis. Der erste Satz dieser Sinfonie ist ein für die venezianische Opernsinfonie typisches Stück, gebaut über Baßsequenzen. Den zweiten Satz bildet ein Marsch, an dem *Trombe* mitwirken.⁵⁷ Für diese Instrumente sind keine besonderen Systeme vorhanden, sie spielten offenbar in Clarinlage mit und legten sich einen ihrem Tonvorrat entsprechenden Part aus der notierten Oberstimme zurecht. Der zweite Satz soll zweimal gespielt werden (*Deux fois*). Darauf folgt der Schlußsatz (*Une autre fois*), für uns in diesem Zusammenhang das interessante Stück⁵⁸:



⁵⁵ Zit. nach H. Kunz, *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia*, Diss. Wien 1954, S. 109. Ein weiteres Beispiel (Jommellis *Didone abbandonata*, 3. Fass.; aufgeführt zum Geburtstag des Herzogs in Stuttgart am 11. 2. 1763) bringt J. Sittard, *Zur Gesch. d. Musik und des Theaters am Württ. Hofe*, Bd. 2, Stuttgart 1891, S. 99. Für Mannheim vgl. Fr. Walter, *Gesch. d. Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898, S. 103 f. Für Berlin vgl. C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, S. 252, Anm. 1 (Zitat aus der Autobiographie Zelters).

⁵⁶ Hrsg. v. E. Wellesz, *Cavalli und der Stil der ven. Oper von 1640—1660*, in: *StMw* 1 (1913), S. 94—96; vgl. dazu die Bemerkungen von Wellesz S. 53 f.

⁵⁷ Wellesz (S. 53) faßt diesen Satz als *Maestoso* bzw. *Grave* auf. M. E. hat das Stück jedoch Marschcharakter, wozu auch die Mitwirkung von Trp. besser paßt. Heuß (S. 431 f.) nimmt ein rasches Tempo an.

⁵⁸ Notiert auf fünf Systemen: g2 / g2 / c3 / c4 / f4. Über der Akkolade: *Trombe*.

Hier haben wir, allerdings als Schlußsatz einer Sinfonie, ein Stück vor uns, das der *Orfeo-Toccata* stark ähnelt. Der Hinweis *Trombe* auch bei diesem Satz sowie die Struktur läßt an eine Besetzung mit vier oder fünf Trompeten sowie mit Pauken als Baß denken. Wahrscheinlich beteiligte sich auch das Orchester an der Ausführung, was wiederum der Grund für diese Ausnahme der Niederschrift einer Trompetenfanfare sein mag. Erscheint hier aber als Schlußsatz der Sinfonie ein Fanfarenstück, so dürfen wir annehmen, daß eine dreimalige Trompetenfanfare als Eröffnungszeichen des Festabends vorausgegangen ist.⁵⁹ Sie spannt einen Bogen zum Schlußsatz der Sinfonie und bildet mit ihm gleichsam den Rahmen für die eigentliche Einleitungssinfonie. Deren erster Satz, ohne Trompeten, war für den Beginn einer Theateraufführung, noch dazu in Zusammenhang mit den Hochzeitsfeierlichkeiten eines der großen Monarchen Europas, viel zu wirkungsarm. Der Komponist rechnete mit der vorausgehenden Fanfare.⁶⁰

Noch ein weiteres Beispiel soll angeführt werden, die Sinfonie zu Vincis *Alessandro nell'Indie* (1729). Sie unterscheidet sich in den ersten beiden Sätzen, allgemein gesprochen, nicht von gleichzeitigen Sinfonien Vincis oder anderer Vertreter der neapolitanischen Oper. Der dritte Satz aber⁶¹, sonst einem Tanztypus nachgebildet, ist hier ein Fanfarenstück, an dem sich das ganze Orchester beteiligt.⁶² Auch dieser Satz weist darauf hin, daß der Sinfonie eine Eingangsfanfare vorausging. Zugleich bildet er das Bindeglied zur ersten Szene der Oper.⁶³

Der eigentlichen Sinfonie geht also im 17. und 18. Jahrhundert (das Ende dieser Gepflogenheit ist mir nicht bekannt) eine schriftlich nicht fixierte Eingangsfanfare voraus. Diese verbindet sich im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts mit den ersten Sätzen der Einleitungssinfonien neapolitanischer

⁵⁹ Vielleicht stellt das notierte Trompeterstück auch das dritte Zeichen dar, so daß vor der Sinfonie die Fanfare nur zweimal geblasen worden wäre.

⁶⁰ Eine genaue Durchforschung der Sinfonien des 17. Jhs. würde möglicherweise noch weiteres derartiges Material ans Licht bringen.

⁶¹ Beispiel S. 203 f.

⁶² Die Hr., die in Satz 1 die Trp. verstärken, fehlen nun; vermutlich wechselten die Spieler auf Trp. über, um den Glanz des Stückes zu erhöhen. J. LaRue's Bemerkung, Art. *Symphonie*, MGG Bd. 12 (1965), Sp. 1805 f., die Finalsätze der neap. Opernsinfonien bestünden „gewöhnlich aus kurzen Fanfarenstücken oder schnellen Menuetten im $\frac{3}{8}$ -Takt“, ist in ihrer Verallgemeinerung nur für das Menuett zutreffend. Was die „kurzen Fanfarenstücke“ angeht, so handelt es sich bei vorliegendem Satz um einen Einzelfall. Mir ist aus der neap. Opernsinfonie kein weiteres Beispiel bekannt.

⁶³ Tutte le opere di P. Metastasio, hrsg. v. Br. Brunelli, Bd. 1, 2. Aufl., Mailand 1953, S. 311: *Terminata la sinfonia, s' ode strepito d' armi e di stromenti militari. Nel alzar della tenda veggonsi soldati che fuggono*. Szenenmusik fehlt dafür sowohl in der Originalfassung als auch in der Bearbeitung des Münchner Exemplars von Vincis *Alessandro*.

Opern, mit den unmittelbar benachbarten Stücken also, und schafft eine spezifisch orchestrale Struktur, die bis dahin in der Instrumentalmusik unbekannt war. Sie ist von der geläufigen, generalbaßmäßigen Musik dieser Zeit her nicht zu verstehen. Ehe wir uns aber mit dieser Frage näher beschäftigen, müssen wir uns mit der anderen Komponente, der Opernsinfonie dieser Zeit, vertraut machen.

2.

Aufgabe und Eigenschaften der instrumentalen Einleitung in der italienischen Oper

Wir haben im Einleitungskapitel⁶⁴ festgestellt, daß die Anschauungen des 19. Jahrhunderts über die Aufgabe der Ouvertüre bereits im 18. Jahrhundert ihre Wurzeln haben, daß diese Anschauungen in diesem Jahrhundert aber bei den Komponisten noch kaum irgendwelchen Niederschlag fanden. Die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts war sich selbst darüber im klaren, daß die Praxis mit ihren Zielen nicht übereinstimmte. Was war nun ihrer Meinung nach die von den Komponisten beabsichtigte Aufgabe der Opernsinfonie, warum ließ man dem Aufziehen des Vorhangs Instrumentalmusik vorausgehen?

St. Arteaga schreibt über die Opernsinfonie, sie scheine ihm „nötig und nützlich, um das verwirrte Gemurmel der Zuhörer zu dämpfen, ihre Aufmerksamkeit zu wecken und sie auf die Stille und Ordnung vorzubereiten“.⁶⁵ Tatsächlich muß der Lärm des Publikums vor Öffnen des Vorhangs damals ein Problem gewesen sein.⁶⁶ J. J. Rousseau sieht darin die Erklärung dafür, daß die Italiener ihre Opernsinfonien mit einem lebhaften Satz, im Gegensatz zur französischen Ouvertüre, beginnen: „Der Grund, den sie für diese Anlage angeben, ist der, daß es in einer zahlreich besuchten Vorstellung, wo die Zuschauer viel Lärm machen, zu Beginn nötig ist, sie zu beruhigen und ihre Aufmerksamkeit durch einen glänzenden Anfang, der sie packt, zu wecken.“⁶⁷ Das französische Publikum war offenbar disziplinierter. J. A. Hil-

⁶⁴ S. 10.

⁶⁵ Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente, 2. Aufl., Bologna 1785, Bd. 2, S. 272: „... necessaria non che opportuna a sedar il confuso mormorio degli uditori, a svegliar la loro attenzione, e a preparar gli animi al silenzio ed alla compostezza“.

⁶⁶ Vgl. für einen konkreten Fall u. S. 35.

⁶⁷ Art. *Ouverture*, Dictionnaire de musique, Paris 1768, S. 362 f.: „La raison qu' ils donnent de cette distribution est, que dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit il faut d' abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe.“

ler meint, daß die italienische Opernsinfonie wegen ihrer geringen Qualität nur „zur Eröffnung einer Oper, so lange das Auditorium noch nicht ruhig geworden, gut genug“ sei.⁶⁸ Von J. A. P. Schulz erfahren wir, daß „kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie“ achtete.⁶⁹

Die Musikhistoriker zu Beginn unseres Jahrhunderts machten sich in dieser Beziehung die Anschauungen der Theorie des 18. Jahrhunderts voll zu eigen. Für sie ist die italienische Opernsinfonie dieser Zeit nur ein Zeichen, „dazu da, daß man ungefähr wußte, wann der Vorhang aufgeht, und noch einstweilen Zeit fand, seine Bekannten zu begrüßen“.⁷⁰ Solche Anschauungen werden indessen der Aufgabe und den Eigenschaften der italienischen, auch der neapolitanischen Opernsinfonie dieses Jahrhunderts nicht ganz gerecht. Um das Publikum zu beruhigen, um auf das Öffnen des Vorhangs hinzuweisen, brauchte man nicht einen Zyklus von mehreren Sätzen vor die Oper zu stellen. Dafür hatte man andere und sicher bessere Mittel zur Verfügung, etwa die im vorigen Abschnitt behandelte Trompetenfanfare.

Was war nun die eigentliche Aufgabe der italienischen Opernsinfonie? Operneinleitungen erscheinen seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts am Anfang der Partituren. Ihren Hintergrund bildet eine Gepflogenheit, die auch heute noch lebendig ist, nämlich die Sitte, Feste und Feiern mit einem musikalischen Rahmen zu umgeben.⁷¹ Solche musikalischen Darbietungen haben vor allem die Aufgabe des Ausschmückens, der Repräsentation, aber auch der Unterhaltung. Bezüglich der Funktion stehen sie also der repräsentativen Bläsermusik nahe, mit der sie bei dieser oder jener Gelegenheit auch tatsächlich abwechseln. Signalfunktion kommt ihnen freilich nicht zu.⁷²

Der Aufgabenkreis dieser repräsentativen Musik war vielgestaltig und umfangreich. Sie erklang bei der Tafel, bei Aufzügen, Turnieren, Feuerwerksveranstaltungen usw.⁷³ Auch die instrumentale Kirchenmusik ist größtenteils hierher zu rechnen, Präludien, Elevations-, Kommunionsmusiken

⁶⁸ WN 3 (1768/69), S. 108.

⁶⁹ Art. *Symphonie* in J. G. Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste, 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1779, S. 248.

⁷⁰ Botstiber S. 76. Vgl. dazu auch G. Radiciotti, G. B. Pergolesi, dt. Ausgabe von A. E. Cherbuliez, Zürich 1954, S. 169.

⁷¹ Im Theater erklingt derartige Musik allerdings nur vor dem Bühnenwerk, nicht auch danach.

⁷² Vgl. o. S. 19, Anm. 31. Ferner Khevenhüller, Annales Bd. 10, Sp. 1063 (Philipp IV. feiert das Fest des Ordens vom goldenen Vließ, 1625: „Die Trompeten und Heerpauken erschallten, wie der König in die Kirche ging, und darinne die Schallmeyen und andere Musiquen.“).

⁷³ Vgl. o. S. 18, Anm. 21. Bekannte Beispiele bieten etwa G. F. Händels *Wasser- und Feuerwerksmusik*.

usw.⁷⁴ Die Liturgie gab an der einen oder anderen Stelle Gelegenheit zum Musizieren ohne direkte Beziehung zum liturgischen Vorgang. Der Aspekt der Unterhaltung, selbst in der Kirche, darf dabei nie übersehen werden.

Selbstverständlich bot auch das Theater Gelegenheit zu solcher repräsentativer Musik, erst recht die ursprünglich ausschließlich der Aristokratie vorbehaltene Oper, in der sich solche Musik wegen des obligaten Vorhandenseins eines Ensembles von Instrumentalisten von selbst anbot. In dieser Linie muß man die instrumentale Operneinleitung der Italiener sehen, als Festmusik, die ihren Platz vor dem Aufziehen des ersten Vorhangs hatte. Sie konnte genausogut vor den weiteren Bildern und Akten erklingen.⁷⁵ Zum jeweiligen Stück nimmt sie keinerlei Bezug, eine Eigenschaft, die sie zumindest in Italien bis ins 19. Jahrhundert beibehält. Aus dieser Sicht erscheint manches in anderem Licht.

Schon die Benennung weist auf die Selbständigkeit der instrumentalen Einleitung hin — *Sinfonia*. Dieses Wort bezeichnet (neben anderen Bedeutungen⁷⁶) am Anfang des 17. Jahrhunderts in der Oper jedes Instrumentalstück, das nicht Ritornell ist.⁷⁷ Die Stellung innerhalb der Oper wird dadurch nicht festgelegt. Sie muß eigens angegeben werden, für die Einleitungssinfonie etwa mit *Sinfonia avanti il Prologo*, — *avanti l'Opera*.⁷⁸ Diese nähere Bestimmung von *Sinfonia* ist typisch für das 17. Jahrhundert; seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts verliert sie sich wieder. Im Grunde war sie unnötig, da die Partitur die Stellung genau festlegte. Mit einer Rolle für das Aufgeben der näheren Bezeichnung spielte sicher der Umstand, daß sich das Wort *Sinfonia* seit Anfang des 18. Jahrhunderts für die instrumentale Operneinleitung zum Terminus verfestigte, der er in Italien heute noch ist.⁷⁹

⁷⁴ Vgl. G. A. Pertis *Sinfonien avanti la messa* oder *avanti il Chirio* (Fr. Giegling, G. Torelli, Kassel/Basel 1949, S. 22) sowie die drei Konzerte, die 1711 bei der Krönung Karls VI. in Frankfurt aufgeführt wurden (nach dem Tedeum, zur Postcommunio und zum Auszug; erhalten im Ms. 17596 der *Wiener NB*. Eines davon, Fr. M. Veracinis *Concerto Grande da chiesa*, hrsg. v. A. Damerini, Padua 1958). Vgl. hierzu R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931, S. 207; ferner R. Rolland, *Voyage musical au pays du passé*, 4. Aufl., Paris 1920, S. 203, Anm. 1.

⁷⁵ St. Landis *Sant' Alessio* z. B. (1632) besitzt eine Sinfonie vor jedem der drei Akte (vgl. *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, hrsg. v. A. della Corte, Bd. 1, Turin 1958, S. 199, 225, 253). Porpora setzt vor jeden Akt seines *Dramma sacro Davide e Bersabea* (1734) eine Sinfonie. In der Regel ist jedoch nur eine Einleitungssinfonie vorhanden. Die Zwischenakte füllen meist Intermezzi oder Ballette aus.

⁷⁶ Vgl. St. Kunze, *Die Instrumentalmusik G. Gabrielis*, Tutzing 1963, S. 218 ff.

⁷⁷ Aber auch zwischen *Sinfonia* und *Ritornello* sind die Grenzen nicht scharf gezogen. Vgl. K. Gudewill, *Art. Ritornell(o)*, MGG Bd. 11 (1963), Sp. 558.

⁷⁸ Die Bezeichnungen werden so allgemein verwendet, daß sich Beispiele erübrigen.

⁷⁹ *Sinfonia* wird dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so sehr als Begriff für Eröffnungsmusik verstanden, daß man auch die Sinfonie des Konzerts-

Das französische *Ouverture* übersetzten die Italiener mit *Introduzione*, eine Bezeichnung, die seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts mitunter anstelle von *Sinfonia* verwendet wird.⁸⁰ Auch *Ouverture* selbst wird übernommen und, meist als Lehnwort in verschiedenen Umbildungen, ziemlich häufig gebraucht.⁸¹ Das eigene Wort dafür, *Apertura*, dagegen findet sich nur selten.⁸² Umgekehrt werden oft französische Ouvertüren als *Sinfonia* bezeichnet, so die Einleitungen zu G. Fr. Händels *Agrippina* (1709) und *Messias* (1742).⁸³ Einen Unterschied drücken die verschiedenen Benennungen der italienischen Opernsinfonie nirgends aus.⁸⁴ Häufig fehlt in Partituren von Opern des 18. Jahrhunderts für die instrumentale Einleitung überhaupt jegliche Bezeichnung.

saals derart auffaßt. Vgl. J. Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst . . . Grundregeln zur Tonordnung insgesamt, Frankfurt/Leipzig 1755, S. 70 („Weil eine Sinfonie nur als ein Eingang, sage zur Eröffnung des Theatre oder eines Concerts geschrieben wird . . .“). C. L. Junker, Tonkunst, Bern 1777, S. 78 („Jede Oper und jede Kammermusik wird durch Sinfonie eröffnet.“). Chr. Fr. D. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, S. 359 f. (Symphonie ist in der heutigen Gestalt gleichsam laute Vorbereitung und kräftige Einladung zu Anhörung eines Concerts.“). H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 301 („ . . . auch zur Eröffnung der Kammer- oder Concertmusiken gebraucht.“). Daß dies nicht nur Theorie war, sondern auch Folgen in der Konzertpraxis hatte, beweisen etwa die Berichte zu den einzelnen *Concerts spirituels* im *Mercure de France* vom Juni 1753, Bd. 1, S. 163 ff., wo es jeweils heißt: „Le Concert . . . commença par une Symphonie.“ Sinfonien wurden hier nur zu Beginn der Veranstaltungen gespielt.

⁸⁰ *Introduzione* findet sich als Zusatz zu *Sinfonia* bereits bei röm. Komponisten der ersten Hälfte des 17. Jhs.; vgl. die Bezeichnung *Sinfonia per introduzione del Prologo* für die Einleitung zu St. Landis Sant' Alessio (1632; hrsg. v. Goldschmidt S. 202 ff. u. v. J. O. DeLage, *The Overture in Seventeenth Century Italian Opera*, Diss. Florida State University, Tallahassee 1961, S. 129 ff.) und zu M. Rossis *Erminia sul Giordano* (1633; hrsg. v. Botstiber S. 234 ff. und DeLage S. 139 ff.).

⁸¹ *Ouuertur* / *Ouuertura* / *Overture* / *Overtur* / *Overtura* u. a.

⁸² Immerhin kommt es vor — trotz Riepels (a.a.O., Anm.) gegenteiliger Behauptung — z. B. bei Jommelli, *Ezio* (2. Fass., 1748), *Talestri* (1751; Autograph!). Auch die ital. Theoretiker verwenden es. Vincis *Farnace* (1724) betitelt die Instrumentaleinleitung *Sinfonia ò sia Preludio*, eine Bezeichnung, die auch am Schluß von Leos *Introduzione* zum Oratorio *per la SS. Vergine del Rosario* (1724?) steht: *Fine del Preludio*.

⁸³ GA Bd. 57 bzw. Bd. 45, S. 1.

⁸⁴ Das zeigt sich schon daran, daß eine für mehrere Opern verwendete Einleitung oft in der einen Partitur mit *Sinfonia*, in der anderen mit *Introduzione* oder *Ouverture* bezeichnet ist. Häufig steht am Anfang der Instrumentaleinleitung *Sinfonia*, am Schluß aber *Fine dell'Introduzione* bzw. — *dell'Overture* und umgekehrt. Aus Gründen einer klaren Begrifflichkeit verwende ich in der vorliegenden Arbeit für die ital. Operneinleitung grundsätzlich die Bezeichnung „Sinfonie“, für die frz. die Bezeichnung „Ouvertüre“, sofern ich nicht das neutrale Wort „Einleitung“ (vgl. S. 9, Anm. 1) benutze.

Die Eigenschaft einer unabhängigen, repräsentativen Musik erklärt auch eine Eigenheit, welche die italienische Sinfonie besonders des 18. Jahrhunderts kennzeichnet, und welche bis ins 19. Jahrhundert fortbesteht, nämlich die Möglichkeit, ein und dieselbe Einleitung für verschiedene Opern und Oratorien zu verwenden.⁸⁵ Vor allem diese Erscheinung war der Theorie des 18. Jahrhunderts wie auch der Forschung zu Beginn unseres Jahrhunderts unverständlich und anstößig. Man konnte nicht begreifen, daß ein Stück innerhalb einer Oper ohne jegliche, wenn auch nur allgemeine Beziehung zum Stoff steht.

Fr. Algarotti verlangt, daß „der Charakter einer Sinfonie, die auf den Tod der Dido vorbereiten soll, verschieden sein“ müsse „von einer, die auf die Hochzeit von Thetis und Peleus vorbereiten soll“.⁸⁶ Der gleiche Gedanke findet sich auch bei Arteaga, der schreibt, die Sinfonie „müsse variieren, je nachdem sich der Stoff ändert . . .“⁸⁷ Botstiber nennt die Wiederverwendung von Opernsinfonien einen „Mißbrauch“ und meint, daß es von den Zuhörern damals gewiß die wenigsten gemerkt hätten, „daß ihnen eines dieser Stücke schon einmal serviert worden war“.⁸⁸ So bequem konnte es sich der damalige Komponist aber doch nicht machen. Er achtete sehr wohl darauf, daß das Verfahren vom Publikum nicht bemerkt wurde. Nur solche Werke bekommen gleiche Sinfonien vorangestellt, die an verschiedenen Orten aufgeführt werden.

Besonders H. Kretzschmar rügte diese Gepflogenheit der Komponisten. So schreibt er zur Sinfonie des *Governatore* (1747) von N. Logroscino, die für den *Giunio Bruto* (1748) wiederverwendet wurde: „ . . . seine Ouvertüre hat deutlich den Charakter einer Lustspielouvertüre und kann bei dem *Governatore* mäßigen Ansprüchen genügen; mit ihr dagegen ein Musikdrama einzuleiten, in dem einer edlen Frau und ihrem Geschlecht vom Schicksal übel mitgespielt wird, erscheint uns als ein sehr starkes Stück“.⁸⁹ Hinter solchen Ansichten steht eine inadäquate Vorstellung von der instrumentalen Opern-einleitung des 17. und 18. Jahrhunderts. Es gibt in dieser Zeit nicht die

⁸⁵ Wiederverwendung einer Sinfonie oder auch nur von Einzelsätzen für andere Opern kennt bereits das 17. Jh. Vgl. für M. A. Cesti Heuß S. 451 ff.

⁸⁶ Saggio sopra l'opera in musica, o. O. 1755, S. 14: „ . . . diverso ha da essere il carattere di una Sinfonia che ne disponga a veder la morte di Didone, da una che ne disponga a veder le nozze di Tetide e di Peleo“.

⁸⁷ S. 274: „ . . . dovrebbe variarsi secondo che varia l'argomento“. Vgl. auch J. d' Alembert, De la liberté de la musique, in: Mélanges de littérature, d' histoire et de philosophie, 2. Aufl., Bd. 4, Amsterdam 1759, Schluß des Essays: „Le caractère de cette pièce doit donc être différent suivant le genre de situation qu' on va mettre sous les yeux du spectateur.“ Übers. bei Hiller, WN 3 (1768/69), S. 298.

⁸⁸ S. 76.

⁸⁹ Zwei Opern N. Logroscinos, Jb. d. Musikbibl. Peters 15 (1908), S. 65.

Unterscheidung „Lustspiel-“ und „tragische Ouvertüre“.⁹⁰ So kann die gleiche Sinfonie Tragödie wie Komödie⁹¹, Oper wie Oratorium einleiten; ihr Wesen ist das Repräsentative, Festliche. Im Grunde könnte eine einzige Sinfonie sämtlichen Opern dieser Zeit als Einleitung dienen. Die Praxis hat allerdings bestimmte Gegebenheiten zu berücksichtigen, so vor allem die Zusammensetzung des für die jeweilige Aufführung zur Verfügung stehenden Orchesters. Verschiedenheit der Sinfonien verlangt auch der nochmals zu unterstreichende Aspekt der Unterhaltung.⁹²

Wenn ein Komponist eine Sinfonie mehrfach verwendete, so war meist Zeitnot, Arbeitshäufung die Ursache, etwa wenn für den gleichen Termin zwei Opern fertiggestellt werden mußten. In diesem Fall bekommen beide Werke stets die gleiche Einleitung vorangestellt. In der Regel besitzen nur zeitlich nahestehende Werke die gleiche Sinfonie.⁹³ Eine Ausnahme unter den Neapolitanern bildet in dieser Beziehung Porpora, bei dem Einleitungen über Jahre hinweg immer wieder verwendet werden. Nicht nur Sinfonien wurden von einem Werk ins andere übertragen, auch Gesangsnummern wurden auf diese Weise wiederverwendet. Daß sich Zeitdruck am ehesten auf die Einleitung auswirkte, ist deshalb verständlich, weil die Sinfonie zuletzt, nach Fertigstellung der Oper, komponiert wurde.

Eine Anzahl von Opernpartituren des 17. und 18. Jahrhunderts ist ohne Instrumentaleinleitung überliefert. Hierbei handelt es sich nicht etwa um Fälle, bei denen eine Sinfonie zu Beginn der Aufführung unterblieb. Vielmehr war die Wiederverwendung einer älteren Einleitung vorgesehen; diese übernommene Sinfonie wurde gewöhnlich im Autograph nicht notiert, es sei denn, der Komponist unterzog sie für die erneute Verwendung einer Überarbeitung, sondern erst vom Kopisten aus der vom Komponisten bestimmten Vorlage der neuen Partitur einverleibt. So erklärt es sich, daß besonders Autographen häufig keine Sinfonie besitzen⁹⁴, während sich dann Einleitungen in Kopien des betreffenden Werkes als Wiederverwendung herausstellen. Spätere auf das Autograph zurückgehende Abschriften können ebenfalls der

⁹⁰ Vgl. A. Schering, *Gesch. d. Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 176.

⁹¹ Vgl. die eben zit. Opern Logroscinos. Der *Governatore* ist eine *Opera comica*, der *Giunio Bruto* eine *Opera seria* (so Anna Mondolfi, Art. *Logroscino*, MGG Bd. 8 [1960], Sp. 1125).

⁹² Den Zusammenhang zwischen Wesen der Sinfonie und Möglichkeit der Wiederverwendung formuliert richtig Fr. Tutenberg, *Die Sinfonik J. Chr. Bachs*, Wolfenbüttel/Berlin 1928, S. 39.

⁹³ Vgl. H. Abert, *N. Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 446. Diese Tatsache ermöglicht die Datierung von Werken mit unbekanntem Aufführungstermin, sofern sie eine Sinfonie wiederverwenden bzw. ihre Einleitung wiederverwendet wird.

⁹⁴ Vgl. vor allem die Autographen von Werken Porporas in *London BM*.

Sinfonie entbehren, sofern die Abschreiber die Absicht des Komponisten nicht kennen.

Aus der Aufgabe der italienischen Opernsinfonie ist es ferner verständlich, daß sie nicht eigene Wege geht, sondern in bezug auf Anlage und Struktur stets mit der gleichzeitigen Instrumentalmusik eng verwandt ist. Diese hatte ja die gleichen Aufgaben wie die Sinfonie (sofern sie nicht Tanz war), Repräsentation und Unterhaltung. Die Opernsinfonie ist nichts anderes als selbstständige Instrumentalmusik, bei der Ort und Zeit des Erklings festgelegt sind. Freilich wird der Selbstzweck von der sich anschließenden Oper her stets beeinflußt, vor allem was die Ausdehnung betrifft.

Die ersten bekannten Opernsinfonien orientieren sich an der gleichzeitigen Orchestercanzone.⁹⁵ Ein anderes wichtiges Vorbild aus der Instrumentalmusik ist der Tanz, insbesondere die altüberkommene Verbindung von Schreit- und Springtanz, Pavana und Gagliarda. Eine Anzahl von Opernsinfonien besonders in der Mitte des 17. Jahrhunderts orientiert sich an diesem Modell.⁹⁶

Für die Selbständigkeit der Sinfonie gegenüber der Oper spricht es auch, daß sie zu Beginn ihres Auftretens, analog der Trompetenfanfare, z. T. nur durch eine Anweisung gefordert wird. So heißt es im Vorbericht zu M. da Gaglianos *Dafne* (1608): „Vor dem Aufziehen des Vorhangs spiele man, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie, ausgeführt durch die verschiedenen Instrumente, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle dienen.“⁹⁷ Auch vor Monteverdis *Ballo delle ingrato* (Mantua

⁹⁵ Francesca Caccini, *La liberazione di Ruggiero* (1625; Ed. der Sinfonie bei A. de la Fage, *Essais de Diphthéographie musicale*, Paris 1864, ND Amsterdam 1964, Nr. 30 der Musikbeispiele am Schluß = S. 57 f., und in der Ausgabe der Ballettoper v. Doris Silbert, *Smith College Music Archives* Nr. 7, Northampton/Mass. 1945, S. 1 ff.); St. Landi, *Sant' Alessio* (1632); M. Rossi, *Erminia sul Giordano* (1633; Ed. der beiden Sinfonien s. o. S. 30, Anm. 80). Vgl. Heuß S. 409, 416 f.; Botstiber S. 19.

⁹⁶ Fr. Cavalli, *Giasone* (1649; hrsg. v. R. Eitner, *PGfM* 12, S. 3 ff.; die Sinfonie wird nach dem Prolog wiederholt). Ders., *La Doriclea* (1645). Vgl. zu letzterer W. Osthoff, *Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis Incoronazione di Poppea*, *Mf* 11 (1958), S. 131 ff. (dort auch ed.). Wie Osthoff nachgewiesen hat, wurde die Sinfonie der *Doriclea* für eine Wiederaufführung von Cl. Monteverdis *Incoronazione di Poppea* bearbeitet. Bisher nahm man (nach Heuß S. 412) ein umgekehrtes Verhältnis an. H. Engel (*MGG-Art. Ouvertüre*, a.a.O.) kennt die Arbeit Osthoffs offenbar nicht.

⁹⁷ E. Vogel, Marco da Gagliano. Zur Gesch. des florentiner Musiklebens von 1570—1650, *VfMw* 5 (1889), S. 559: *Innanzi al calar della tenda, per render attenti gli uditori, suonisi una Sinfonia composta di diversi istrumenti quali servono per accompagnare i cori e sonare i ritornelli*. Die Zweckangabe *per render attenti gli uditori* ist vorsichtig zu interpretieren. Auf den Beginn der Aufführung machte sicher eine Fanfare aufmerksam (die Oper wurde im gleichen Zusammenhang wie

1608) steht lediglich ein Hinweis für die Sinfonie.⁹⁸ E. de' Cavalieri empfahl, vor seiner *Rappresentazione di anima et di corpo* (1600) ein vokales Stück aufzuführen⁹⁹; die Wahl blieb frei. Cavalieri macht einen unverbindlichen Vorschlag für ein bestimmtes Madrigal. Dieser Fall mit Vokalmusik als (nicht zum Libretto gehörender) Einleitung ist allerdings einmalig. Vermutlich ist das Vorbild in der *Sacra rappresentazione* zu suchen.¹⁰⁰

War es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem die Canzone, an der sich die Opernsinfonie orientierte und mit der sie in Wechselwirkung stand, so wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Sonate für die instrumentale Operneinleitung bestimmend. Deutlich zeigt sich dies in der Sinfonie zu G. Legrenzis *Totila* (1677), die im wesentlichen aus Sätzen oder Satzteilen verschiedener Sonaten seiner Sammlung *Sonate à due, trè, cinque e sei Stromenti op. 8* (Venedig 1663) besteht.¹⁰¹ Dieses Verfahren ist noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches. So verwendet Porpora als Schlußsatz der Sinfonie zu *Il trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740) den letzten Satz der vierten Sonate aus seinen *6 Sinfonie da camera op. 2* (London 1736).¹⁰² Der umgekehrte Weg liegt in G. Fr. Händels vierter Sonate aus den *VII Sonatas or Trios . . . Opera quinta* (London 1739) vor.¹⁰³ Sämtliche Sätze sind hier aus Operneinleitungen übernommen: Satz 1 ist der erste Satz der *Sinfonia* zu *Athalia* (1733¹⁰⁴; bereits übernommen als Schlußsatz für die Ouvertüre zu *Il Parnasso in festa* [1734]¹⁰⁵), Satz 2/3 entsprechen dem ersten und zweiten Satz der Ouvertüre zu *Il Parnasso in festa* (wobei Satz 2 dieser Ouvertüre wiederum der *Sinfonia* zu *Athalia*, dort Satz 3, entnommen ist).¹⁰⁶

Die Tatsache, daß es sich bei der instrumentalen Operneinleitung um unabhängige Instrumentalmusik handelt, spiegelt sich auch in der Gepflogenheit der Engländer am Ende des 17. Jahrhunderts, ihren Dramen nicht nur eine Ouvertüre, sondern insgesamt drei musikalische Darbietungen voraus-

G. B. Guarinis *L'idropica* 1608 in Mantua aufgeführt; vgl. o. S. 22). So spiegelt sich in *attento* wohl der repräsentative Charakter der Sinfonie.

⁹⁸ GA Bd. 8, S. 314: *Al levar de la tela si farà una sinfonia a beneplacito.*

⁹⁹ Botstiber S. 16.

¹⁰⁰ Vgl. Bianca Becherini, La musica nelle „Sacre rappresentazioni“ fiorentine, RMI 53 (1951), S. 197, zur *Rappresentazione di Abramo e Agar*: „Una frottola sostituisce l'annunziiazione.“

¹⁰¹ A. Schlossberg, Die ital. Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert, Diss. Heidelberg 1932 (1935), S. 57 f. Vgl. aber die Bemerkungen von Heuß S. 438.

¹⁰² Vgl. Incipitkatalog Nr. 40.

¹⁰³ GA Bd. 27, S. 156 ff.

¹⁰⁴ GA Bd. 5, S. 1 ff.

¹⁰⁵ GA Bd. 54, S. 1 ff.

¹⁰⁶ Vgl. für ein weiteres Beispiel (A. Steffani) A. Schering, Gesch. d. Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart, Leipzig 1905, S. 21.

gehen zu lassen, *First Music*, *Second Music* und *Curtain Tune*.¹⁰⁷ Sie erklangen vermutlich zwischen den einzelnen Trompetenstößen der dreimaligen Fanfare bzw. zwischen drittem Zeichen und Öffnen des Vorhangs (Ouverture) und dienten der Unterhaltung des Publikums vor Beginn der Vorstellung.¹⁰⁸

Zur Aufgabe der italienischen Opernsinfonie paßt es, daß während der Darbietung kein *Silentium* herrschte. Hier zeigt sich deutlich der Charakter der Repräsentations- und Unterhaltungsmusik, die im Hintergrund des Vorgangs bleibt, der Gesellschaft heißt. Genausowenig wie es etwa Gästen bei einem *Soupé* einfiel, während der Tafelmusik auf die Unterhaltung zu verzichten, hörten die Opernbesucher konzentriert auf die Sinfonie. Das Ereignis Theater begann erst nach Aufziehen des Vorhangs. So erklärt sich die relativ oberflächliche Art der italienischen Opernsinfonie. Konnte sie wirklich einmal höheren Ansprüchen genügen, so war es von der Gunst des Publikums abhängig, ob dies bemerkt und gewürdigt wurde.

Bei der Aufführung von J. A. Hasses *Issipile* in Neapel (1742) erklang eine Sinfonie mit Solooboë, die von dem berühmten Oboisten A. Besozzi geblasen wurde. Selbst der Name dieses Virtuosen konnte nicht verhindern, daß die Sinfonie im allgemeinen Geschwätz unterging und man nach der dritten Vorstellung erwog, sie künftig zu unterlassen.¹⁰⁹ Man erinnert sich unwillkürlich an den Sänger im ersten Akt des *Rosenkavaliers*, dessen Vortrag am Lärm des Morgenempfanges bei der Feldmarschallin scheitert.

¹⁰⁷ H. Kindermann, *Theatergesch. Europas*, Bd. 3, Salzburg 1959, S. 172.

¹⁰⁸ Praktische Beispiele bieten die Partituren H. Purcells: *The Prophetess or The History of Dioclesian* (1690; GA Bd. 9); *King Arthur* (1691; GA Bd. 26); *The Fairy Queen* (1692; GA Bd. 12); *The Indian Queen* (1695; GA Bd. 19). Die Trompetenfanfaren sind nicht notiert; auch ein Hinweis fehlt.

¹⁰⁹ U. Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel settecento*, Neapel 1927, S. 15.

III.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUR NEAPOLITANISCHEN OPERNSINFONIE DER ERSTEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS

1.

Die Dreisätzigkeit

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts setzt sich für die italienische Opernsinfonie eine zyklische Folge von drei Sätzen in der Tempoanordnung schnell — langsam — schnell durch. Allgemein wird A. Scarlatti als derjenige angesehen, der diese Satzfolge als erster verwendet hat.¹ Typisch wird diese Anordnung erst gegen 1700.² Sie bleibt ein Merkmal der italienischen Opernsinfonie durch das ganze 18. Jahrhundert, nur zögernd an dessen Ende durch die einsätzig-einleitende ersetzt.

Die italienische Opernsinfonie des 18. Jahrhunderts war nie viersätzig in der Art, daß zwei rasche Sätze zwei weitere einschließen. Die spätere zyklische Anlage der Sinfonie mit dem Menuett an dritter Stelle vor dem Finale läßt sich also nicht von ihr ableiten. Als Beispiele für solche angeblich viersätzig-italienische Operneinleitungen ziehen sich zwei Sinfonien durch die musikhistorische Literatur, die einer genauen Prüfung nicht standhalten. Viersätzig scheint die Sinfonie zu J. A. Hasses *Cleofide* (1731) zu sein.³ Hier

¹ In *Tutto il mal non vien per nuocere* (ca. 1685). Vgl. E. J. Dent, A. Scarlatti, London 1905, S. 61. E. Hanley, Art. *A. Scarlatti*, MGG Bd. 11 (1963), Sp. 1501. J. LaRue, Art. *Symphonie*, MGG Bd. 12 (1965), Sp. 1805. Möglicherweise stand diese Sinfonie schon vor der Erstfassung der Oper (Rom 1681). Sie ist nur in der Montecassinenser Partitur, die von einer Aufführung um 1685 stammt, überliefert (A. Lorenz, A. Scarlattis Jugendoper, Augsburg 1927, Bd. 1, S. 66 ff. u. 227 f. D. M. Green, *The Instrumental Ensemble Music of L. Leo against the Background of Contemporary Neapolitan Music*, Diss. Boston 1958, S. 23, kennt die Arbeit von Lorenz offenbar nicht).

² Z. B. in den Sinfonien zu A. Scarlattis *La caduta de' decemviri* (1697), *Il prigioniero fortunato* (1698), *Laodicea e Berenice* (1701; die ersten beiden hs. in *Neapel Cons.*, die letztere in *Paris Cons.* Vgl. H. Botstiber, *Gesch. d. Ouv. u. d. freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, S. 53 ff.), ferner in der Einleitung zur *Eraclea* (1700; hrsg. im KIA v. R. Haas, *Die Musik des Barock*, Potsdam 1929, S. 207 f.).

³ Hs. *München StB.* Es handelt sich um das Exemplar des Cembalo Secondo. In den größeren Opernorchestern wirkten in der Regel zwei Cembali mit (s. u. S. 44 f.),

folgt auf die üblichen Sätze mit einem *Men[uetto]* an dritter Stelle ($\frac{3}{8}$) noch ein *Presto* ($\frac{2}{4}$), das streng periodisch gebaut ist (zweimal 16 Takte) und Marschcharakter aufweist:



C. Mennicke⁴ faßt dieses Stück als Mittelteil eines Satzes Menuett — Presto — Menuett auf, bezieht also das am Schluß des *Presto*-Stückes notierte *Da capo* auf das Menuett. Dagegen hat sich zu Recht R. Münster gewandt; er erkannte, daß dieses *Da capo* auf den ersten Teil des *Presto* zurückweist, an dessen Ende eine Fermate den Schluß bezeichnet.⁵ Münster betrachtet deshalb die Sinfonie zur *Cleofide* als viersätzig.⁶ Seine abschließende Bemerkung bietet, konsequent weitergedacht, den Schlüssel für die Lösung des Problems: „Außergewöhnlich in Hasses Sinfonia ist nur das Fehlen der Bläser im Schlußpresto.“ Dies ist in der Tat auffallend, und es liegt näher, nicht das *Presto*, sondern das vorausgehende Menuett als letzten Satz anzusehen; es

für die zwei Partituren vorhanden waren. Da die Rezitative nur vom ersten Cembalisten begleitet wurden, konnten sie in der Partitur des Cembalo Secondo fehlen, was hier der Fall ist. Enthalten sind in einem solchen Band also nur die Arien bzw. Ensemblestücke, die fortlaufend nummeriert werden, und die Instrumentalsätze. Letztere beweisen, daß solche „Arienbände“ nicht etwa für die Sänger gedacht waren. Das Mitwirken von zwei Cembali ist also die Ursache dafür, daß oft von ein und derselben Opernaufführung zwei Partituren (womöglich sogar beide vollständig) vorhanden sind, so z. B. von einer Anzahl von Opern A. Bernasconis in *München StB*.

⁴ Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, S. 186. Übernommen findet sich Mennickes Auffassung bei R. Tobel, *Die Formenwelt der klass. Instrumentalmusik*, Bern/Leipzig 1935, S. 53.

⁵ Die Sinfonien Toeschis, Diss. München 1956, S. 154, Anm. 1. Nicht stichhaltig ist allerdings Münsters Einwand, ein Stück im $\frac{2}{4}$ -Takt anstelle eines Triosatzes sei um diese Zeit ungewöhnlich. Diesen Fall zeigen zwei Sinfonien Leos, die zu *La semmeglianza de chi l'ha fatta* (1726) und zu *Lo matrimonio annascuso* (1727). Vgl. u. S. 289 ff. Die Auffassung Mennickes von diesem *Presto*-Stück als einem trioartigen Satz, der vom Menuett umrahmt wird, findet sich beiläufig schon in der Praxis des 18. Jhs. In *Regensburg T & T* sind Stimmen der Hasseschen Sinfonie erhalten, denen zufolge das Menuett nach dem *Presto*-Satz zu wiederholen ist. Der *Da capo*-Hinweis ist entsprechend erweitert: *Minuetto da capo con che finisse*. In *Paris BN, fonds Blancheton*, dagegen findet sich Hasses *Cleofide*-Sinfonie zu einem sechssätzigen Zyklus erweitert. Auf das Menuett folgt das angeführte *Presto*-Stück, das hier eindeutig für sich steht und nicht als „Trio“ des Menuetts fungiert. Es schließen sich noch zwei Stücke an (*Lento* — *Presto*). Vgl. den Katalog, hrsg. von L. de la Laurencie, Bd. 1, Paris 1930, S. 92.

⁶ Übernommen wird diese Ansicht von H. Engel, *Die Quellen des klass. Stils*, Kongreß-Bericht New York 1961, Kassel/Basel 1961, Bd. 1, S. 298.

ist als Schlußsatz für die italienische Sinfonie dieser Zeit typisch, und es weist auch, wie es für die Ecksätze von Opernsinfonien die Regel ist, die gleiche Besetzung wie der erste Satz auf, d. h. auch Hörner.⁷ Bei dem angeblich vierten Satz dagegen handelt es sich nicht um einen Teil der Sinfonie, sondern um einen Aufzugsmarsch, der zu Beginn des ersten Aktes bei geöffneter Bühne gespielt wurde.⁸ Er paßt gut in das Geschehen der ersten Szene.⁹ Wir kennen solche Märsche im Anschluß an die Sinfonie auch aus anderen Opern, z. B. aus Pergolesis *Salustia* (1731/32).¹⁰

Ist es bei Hasses *Cleofide*-Sinfonie immerhin verständlich, daß der folgende *Presto*-Satz mit in die Sinfonie einbezogen wurde¹¹, so handelt es sich bei dem zweiten Beispiel einer angeblich viersätzigen italienischen Operneinleitung um einen offenkundigen Irrtum. H. Botstiber bezeichnet die Sinfonie zu Leos *Farnace* (1736) als viersätzlich mit der Anordnung *Allegro — Andante grazioso — Menuett — Marcia*.¹² Macht schon die Bezeichnung *Marcia* für den angeblich vierten Satz stutzig, so zeigt die Tonart dieses Stückes im Verhältnis zu den drei vorangehenden Sätzen deutlich, daß es sich um einen Aufzugsmarsch handelt. Die ersten drei Sätze — sie allein bilden die Sinfonie — stehen in *D-Dur* / *d* o. *Vz.* / *D-Dur*, der Marsch aber in *G-Dur*.¹³

Eine fünfsätzliche Sinfonie geht Fr. Feos *Arsace* voran¹⁴; sie kommt dadurch

⁷ Daß im Menuett keine Oboen notiert sind, bedeutet nicht, daß sie pausierten. Sie spielten den Part der Violinen mit. Vgl. u. S. 48 ff.

⁸ Vgl. den Marsch in Mozarts *Zauberflöte* (Nr. 9) und in Beethovens *Fidelio* (Nr. 6).

⁹ Vgl. S. 26, Anm. 63. Bei dem Libretto der *Cleofide* handelt es sich um Metastasios *Alessandro nell'Indie*.

¹⁰ GA Bd. 9, S. 6. Auch an die Einleitung zu Pergolesis *Il prigionier superbo* (1733) schließt sich ein Marsch an (GA Bd. 20, S. 5), ebenso an die Sinfonie zu Jommellis *Achille in Sciro* (1. Fass., 1749. Vgl. H. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908, S. 230, Anm. 2; der Satz steht im $\frac{2}{4}$ -, nicht im $\frac{3}{4}$ -Takt, wie Abert angibt). Für weitere Beispiele s. Green S. 86, Anm. 1.

¹¹ Das tut auch Mennicke. Irreführend ist die mit den Ecksätzen der Sinfonie identische Tonart.

¹² S. 75. Übernommen wird diese Ansicht von H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Bd. I/1, 6. Aufl., Leipzig 1921, S. 84, bzw. 7. Aufl. (bearb. v. Fr. Noack), Leipzig 1932, S. 85; ferner von R. Münster a.a.O.

¹³ Green (a.a.O.) spricht sich vorsichtig formulierend in gleichem Sinne aus. Einen analogen Fall bietet Jommellis *Eumene* (1. Fass., 1742); die Sinfonie steht wieder in *D-Dur*, darauf folgt eine *Marchia* in *G-Dur*, deren Funktion als Aufzugsmarsch schon aus der Mitwirkung von Instrumenten *sul Teatro* hervorgeht.

¹⁴ Hs. *Mailand Cons.* Erstaufführung der Oper 1731. Die Mailänder Partitur gibt die Fassung vom 26. Dez. 1740, dem Tag der Wiedereröffnung des *T. Regio* zu Turin, wieder, wofür die Oper wohl überarbeitet wurde (vgl. A. della Corte, Art. *Turin*, MGG Bd. 13 [1967], Sp. 990; das Titelblatt der Hs. gibt 1741 an, da am 25. Dez. Jahreswechsel war). Die zitierte fünfsätzliche Sinfonie ist wahrscheinlich, ihrer Faktur nach zu schließen, erst für diese Aufführung entstanden.

zustande, daß an die üblichen ersten beiden Sätze einer italienischen Opernsinfonie ein dreisätziges Solokonzert für Traversflöte angehängt wird. Jommellis Oratorien *Isacco figura del Redentore* (1742) und *La passione* (1749) geht jeweils eine zweisätzig Sinfonie voran. Es handelt sich um die beiden Ecksätze der neapolitanischen Opernsinfonie; ein Mittelsatz fehlt. In einer Anzahl von Sinfonien weicht Porpora von der typischen dreisätzigen Folge ab.¹⁵

A. Scarlatti hatte für die neue Satzanordnung, die dann für die italienische Opernsinfonie insgesamt bestimmend wurde, Vorbilder im Instrumentalkonzert. Es ist kein Zufall, daß auch die Konzerte T. Albinonis und A. Vivaldis meist zur Dreisätzigkeit greifen; G. Torelli tendiert in seinen späten Werken zu dieser Anordnung.¹⁶ Vor allem aber die in Bologna in besonders reichem Maße gepflegten Sinfonien und Konzerte mit Solotrompeten, die für die Opernsinfonien Scarlattis und seiner jüngeren Zeitgenossen allgemein von großer Bedeutung sind, weisen häufig Dreisätzigkeit auf.¹⁷ Aufgegeben wird gegenüber der frühen Scarlattischen Opernsinfonie der langsame Einleitungssatz (der in der Sonata da chiesa seine Vorbilder hatte), und der fugierte zweite Satz wird durch ein brillantes, effektvolles Konzertstück ersetzt.¹⁸ Die beiden übrigen Sätze (die Stelle eines Mittelsatzes nehmen oft nur einige Überleitungstakte ein) sind ihm gegenüber eher Zugaben. Dies wird durch den Tanzcharakter vor allem des Schlußsatzes unterstrichen. Der erste Satz bleibt während der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Hauptsatz.

2.

*Das Orchester*¹⁹

Das Opernorchester, das auch die Opernsinfonie ausführt, ist das am jeweiligen Aufführungsort zur Verfügung stehende Ensemble. Es setzt sich,

¹⁵ Vgl. S. 121 ff.

¹⁶ Fr. Giegling, G. Torelli, Kassel/Basel 1949, S. 67.

¹⁷ Vgl. A. Schlossberg, Die ital. Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert, Diss. Heidelberg 1932 (1935), S. 87 ff. Giegling S. 46 ff. J. Berger, Notes on some 17th-Century Compositions for Trumpets and Strings in Bologna, MQ 37 (1951), S. 363 f.

¹⁸ Die alte Sonatenanlage zeigt noch Scarlattis Sinfonie zu *La Rosaura* (1690; hrsg. v. R. Eitner, PGfM 14, S. 107 ff.). Sie ist für die früheren Opernsinfonien Scarlattis typisch, z. B. für die Einleitung zu *Gli equivoci nel sembiante* (1679; hrsg. v. J. O. DeLage, The Overture in Seventeenth-Century Italian Opera, Diss. Florida State Univ., Tallahassee 1961, S. 203 ff. Vgl. Lorenz S. 226). Vor allem der langsame Einleitungssatz findet sich stets. Die Tendenz, im darauffolgenden raschen Satz von der fugierten Schreibweise abzukommen, läßt sich von Anfang an feststellen.

¹⁹ Das im folgenden beschriebene Orchester, auf das von den Sinfonien der in

je nach Theater, besonders hinsichtlich der Anzahl der einzelnen Instrumente relativ verschieden zusammen und ist nicht, wie heute, standardisiert. Eine umfassende Behandlung des Opernorchesters wäre nur im Zusammenhang mit der ganzen Oper sinnvoll. Sie hätte überdies die jeweiligen Verhältnisse des Aufführungsortes zu berücksichtigen, wozu unbedingt Vorarbeiten nötig sind. Hier soll nur einiges angedeutet werden, um ein ungefähres Bild vom damaligen Opernorchester zu vermitteln. Als Kernsatz sei den Ausführungen vorangestellt, daß nicht der Komponist das Instrumentarium für sein Werk bestimmte, sondern daß er sich, im instrumentalen Bereich ebenso wie im vokalen, nach den Möglichkeiten des jeweiligen Theaters zu richten hatte. Eigene Wünsche wurden in dieser Zeit nur ausnahmsweise getätigt und berücksichtigt.²⁰

Grundlage des Orchesters, damals wie heute, sind die Streicher. In der Partitur sind dafür in der Regel vier Systeme für Violino primo, Violino secondo, Viola und Basso vorhanden.²¹ Das bedeutet aber nicht, daß wirklich vier selbständige Stimmen dafür notiert sind. Häufig schließt sich die zweite Violine an die erste an (meist mit dem Hinweis *unis.*; das betreffende System bleibt dann über weite Teile leer) oder läuft mit ihr in parallelen Terzen und Sexten. Die Bratsche dagegen verdoppelt mit Vorliebe den Baß, geht *col Basso*.²² Wird dieses Verfahren in einem Satz durchgehend gehandhabt,

der vorliegenden Arbeit behandelten Komponisten zurückgeschlossen wird, ist zunächst neapolitanisch. Porpora, Vinci, Pergolesi, Leo und Jommelli haben von ihrer Ausbildung her (für Vinci, Leo und Pergolesi bleibt Neapel auch zeitlebens einziger Aufenthaltsort, von dem aus sie auswärtigen Aufträgen nachkommen) neap. Orchesterverhältnisse vor Augen, auch wenn sie für auswärtige Ensembles komponieren. So dürfen Erkenntnisse über Möglichkeiten, die den einzelnen Instrumenten abverlangt werden konnten (Umfang, Agilität usw.) nur bedingt als allgemein für Italien geltend angesehen werden. Noch weniger Verbindlichkeit kommt ihnen in bezug auf außerital. Verhältnisse zu. An Literatur ist vor allem zu nennen: J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 267 ff. J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl., Breslau 1789 (Faks. hrsg. v. H. P. Schmitz, DMI I/2, Kassel/Basel 1953), S. 187 ff. G. Schünemann, *Gesch. d. Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 178 ff. Fr. Tutenberg, *Die Sinfonik J. Chr. Bachs*, Wolfenbüttel/Berlin 1928, S. 74 ff. A. Carse, *The History of Orchestration*, London 1925, S. 114 ff. Ders., *The Orchestra in the XVIIIth Century*, London 1940 (ND 1950), S. 35 ff. u. 122 ff. W. H. Reese, *Grundsätze und Entwicklung der Instrumentation in der vorklassischen und klassischen Sinfonie*, Diss. Berlin 1939 (1940), S. 22 ff. Münster S. 98 ff.

²⁰ So verlangt Porpora für die Aufführung seiner *Semiramide riconosciuta* (2. Fass., 1739) am *T. San Carlo* zu Neapel zu den vorhandenen beiden Cembali noch ein drittes (U. Prota-Giurleo, *La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel settecento*, Neapel 1927, S. 10).

²¹ Die Partituranordnung wird weiter unten behandelt (S. 63 ff.).

²² Also nicht *unisono*, da sie, quasi 4-Fuß, die notierte Baßstimme in der oberen Oktave verdoppelt.

so kann das betreffende System wegfallen.²³ Die Verteilung der Instrumente wird dann durch VV. (= Violini), *Violini unis.* bzw. *Viola col Basso* u. ä. angegeben²⁴, sie ist so selbstverständlich, daß solche Hinweise auch fehlen können. Ausnahmen von dieser Anordnung werden durch *senza* mit dem Namen des betreffenden Instruments bezeichnet.²⁵

Aus dieser Verteilung der Streichinstrumente auf den musikalischen Satz ist schon ersichtlich, daß die beiden Außenstimmen als Hauptstimmen obligat sind, der Baß als Fundament der klanglichen Komponente des Satzes, zugleich Träger der Tektonik, die oberste Stimme mit melischer, ornamentaler, konzertierender Funktion. Diese Aufgabenteilung in Continuo und eine führende Oberstimme ist eine der vielen Möglichkeiten des Generalbaßsatzes, der Zug zu einer einzelnen Oberstimme, zu der die mittleren Stimmen in einem untergeordneten Verhältnis stehen, ist eine letzte Konsequenz des Concerto-Prinzips.²⁶

Was den Umfang betrifft, so gehen die *Violinen* über *d*³ (dritte Lage) nicht hinaus²⁷, höhere Töne werden fast nur in ausgesprochen solistischen Stellen verlangt, etwa im ersten Satz der Einleitung zu Vincis *Maria dolorata* (1725?) *es*³ und *f*³.²⁸ Die Sinfonien wurden von Orchestergeigern gespielt,

²³ Der Mittelsatz der Sinfonie zu Leos *Farnace* (1736) ist z. B. nur für V. I und Baß notiert; die erste Akkolade umfaßt vier Systeme, die beiden folgenden umfassen drei, das mittlere bzw. die beiden mittleren Systeme bleiben frei. Die zweite Violine bzw. Viola werden an die Systeme der ersten Violine bzw. des Basses verwiesen.

²⁴ Als Verweis auf die Baßlinie genügt es auch, im System der Viola den Baßschlüssel zu notieren.

²⁵ Vgl. hierzu J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, Art. *Copiste*, S. 128. J. A. Hiller, WN 3/Anh. (1769), S. 167 f. Carse, *History* S. 130.

²⁶ Der häufig nur „dreistimmige“ Streichersatz deutet nicht, wie Tutenberg (S. 74 f.) meint, auf eine Beeinflussung durch die Triosonate. Bei dieser treten zum Baß zwei gleichberechtigte Oberstimmen. Der dreistimmige Satz der Opernsinfonie dagegen entsteht dadurch, daß zum zweistimmigen Außenstimmensatz als Füllung ein dazwischenliegender Part hinzukommt. Dieser spielt meist eine völlig untergeordnete Rolle; er orientiert sich nach oben oder unten. Das Ergebnis sollte man eigentlich nicht als Stimme bezeichnen. Die sich mehr zufällig ergebende Führung des Parts ist nicht selbständiger als eine „Stimme“, die bei der Ausführung des Generalbasses auf dem Cembalo zustandekommt. Ähnliches gilt auch für den vierstimmigen Satz der neap. Opernsinfonie.

²⁷ Mattheson S. 281.

²⁸ Dafür wird bezeichnenderweise eine einfachere Variante notiert, die ein Verlassen der dritten Lage unnötig macht:



denen trotz konzertmäßiger Behandlung ihrer Stimmen umfangsmäßig nicht allzuviel abverlangt werden konnte.²⁹

Die *Viola*, in italienischen Partituren dieser Zeit meist *Violetta* genannt³⁰, geht nie über die erste Lage (e^2) hinaus. Würde ihr Part durch das Oktavierungsprinzip bei Ausgreifen der Baßlinie über e^1 hinaus (das geschieht nur bei Loslösen des Violoncells vom Kontrabaß; s. u.) über die angegebene Grenze hinausführen, so wird umbogen und im Einklang mit der Baßstimme weitergespielt.³¹ Fungiert die Viola nicht als Oktavkoppel des Basses, so ergänzt sie ihn klanglich, rhythmisch eng an ihn angeschlossen. Sie ist eine reine Füllstimme³², einfach und anspruchslos gehalten. Dies hängt z. T. damit zusammen, daß dieses Instrument meist sowohl qualitativ wie quantitativ schlecht besetzt war.³³

Bisweilen übernimmt die Viola die Funktion des pausierenden Basses, z. B. in den Kontrastgliedern innerhalb der Seitenabschnitte³⁴ von ersten Sätzen Jommellischer Sinfonien.³⁵ Vereinzelt, so etwa in Mittelsätzen Pergolesischer Sinfonien, werden die Violen auch geteilt, um mit den Bässen eine kontrastierende Continuo-Gruppe zu den darüber figurierenden unisonen Violinen zu bilden.³⁶

Die Bezeichnung *Basso* ist ein Sammelname, der alles umfaßt, was an der Ausführung des Basso continuo beteiligt war. Das sind einerseits Instrumente, die ausschließlich zur Verstärkung der Baßlinie verwendet wurden (Streicher und Bläser) — als Trägerin der Struktur mußte diese besonders fundiert und vernehmbar sein —, andererseits solche, die außerdem die durch die Baß-

²⁹ Das gilt für alle Instrumente des neap. Opernorchesters.

³⁰ Diese Bezeichnung wurde ursprünglich zur Unterscheidung des neuen Instruments von den Gliedern der Violenfamilie gebraucht (vgl. das Beispiel S. 135); sie hält sich in Italien vereinzelt bis ins Ende des 18. Jhs. Fr. E. Niedt, *Musicalische Handleitung*, Bd. 2, 2. Aufl. (bearb. v. J. Mattheson), Hamburg 1721, S. 115, bezeichnet mit *Violetta* sowohl die Bratsche als auch kleine Gamben.

³¹ Z. B. in den Mollgliedern der ersten Sätze Leoscher Sinfonien um 1740. Vgl. u. S. 250 ff.

³² Münster S. 101.

³³ Quantz S. 207. Schünemann, *Gesch. d. Dirigierens* S. 183 f.

³⁴ Ich verwende diese Bezeichnung für die Gruppe derjenigen Glieder des ersten Satzes, die zunächst auf der Dominante und in der Reprise auf der Tonika gebracht wird, also für den Abschnitt, der sonst mit Seitensatz, Epilog u. ä. bezeichnet wird. Die Kopfteile des ersten Satzes nenne ich analog statt Hauptsatz, Überleitung u. dgl. „Hauptabschnitt“. Dies geschieht vor allem deswegen, weil der Bezeichnung „Satz“ für Bauglieder immer die Vorstellung des Geschlossenen anhaftet, was aber, wie gezeigt werden wird, gerade für die ersten Sätze Jommellischer Sinfonien fehl am Platz ist.

³⁵ Quantz (a.a.O.) bezeichnet die Viola in dieser Funktion als *Bassetchen*.

³⁶ Geteilte Violen begegnen gelegentlich auch in Konzerten A. Vivaldis (M. Pincherle, *A. Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948, Bd. 1, S. 123).

linie repräsentierte klangliche Komponente des Satzes auszuführen hatten (Tasten- und Zupfinstrumente). Wegen der Dünne und Leere des notierten Satzes muß vor allem die Zahl der Akkordinstrumente relativ groß gewesen sein. Hinter *Basso* verbirgt sich also nicht nur wie später das Violoncello mit seiner 16-Fuß-Koppel, dem Kontrabaß (*Violone*³⁷), sondern es sind damit auch und vor allem das Cembalo, ferner das Fagott sowie Zupfinstrumente wie Harfe, Baßlaute³⁸ u. ä. gemeint.

Die notierte Baßstimme geht von den Möglichkeiten des Violoncells und des Cembalos aus. Sie steht gewöhnlich im Baßschlüssel und unterschreitet nach unten nicht das C, während die obere Grenze durch e^1 gebildet wird. Gelegentlich löst sich das Violoncello vom Kontrabaß und steigt, während dieser pausiert, im c^4 -Schlüssel notiert bis zum b^1 , so vor allem in den Mollgliedern der Seitenabschnitte von ersten Sätzen Leoscher Sinfonien um 1740.³⁹

Der Kontrabaß konnte sich nicht ohne Adaption an der Ausführung der Baßlinie beteiligen. Er führte die notierte Baßstimme gewöhnlich als 16-Fuß-Instrument in der unteren Oktave aus. Da sein Umfang im 16-Fuß-Register jedoch nicht soweit nach unten reichte wie der von Violoncello bzw. Cembalo, mußte er ab einer gewissen Grenze umbiegen und unisono spielen.⁴⁰ Außerdem nahm die Figurierung der Baßstimme nicht auf den Kontrabaß Rücksicht, so daß der Spieler (oder bereits der Kopist der Stimmen⁴¹) auch in dieser Beziehung den Part verändern mußte, zumal auch dieses Instrument nicht gerade mit den besten Kräften besetzt war.⁴² T. 7/8 des ersten Satzes von Vincis Sinfonie zur *Ernelinda* (1726) etwa⁴³ wurde von den Kontrabässen damals nicht wörtlich gespielt; eine Möglichkeit der Anpassung bietet die Wiederverwendung dieser Sinfonie als Einleitung zum *Gismondo Re di*

³⁷ Zu Beginn der Sinfonie zu Vincis *Farnace* (1724) steht vor dem Baßsystem *Violone e Contrabasso*. Hier ist mit *Violone* wahrscheinlich das Violoncello gemeint. Vgl. Sv. H. Hansell, *Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni*, JAMS 19 (1966), S. 399 f., u. Ursula Kirkendale, *The Ruspoli Documents on Handel*, JAMS 20 (1967), S. 237.

³⁸ Arciliuto, Tiorba.

³⁹ Vgl. S. 250 ff.; auffallend ist die langsame Bewegung an diesen Stellen, die das Spielen in den ungewohnten Lagen erleichterte.

⁴⁰ Niedt gibt a.a.O. als Umfang für den *Violone* G_1-d^1 / e^1 an. Da aber für den Kontrabaß verschiedene Arten, vor allem hinsichtlich der Besaitung und Stimmung, bestanden, kann diese Angabe nicht ohne weiteres auch für ital. Partituren benutzt werden.

⁴¹ Die Kontrabassisten spielten allerdings gewöhnlich aus der Partitur der Cembalisten, wie Abbildungen beweisen.

⁴² Quantz S. 221. Carse, *Orchestra* S. 122 f.

⁴³ Beispiel S. 108.

Polonia (1727), wo die Führung des Kontrabasses an dieser Stelle eigens notiert ist:



An der Ausführung der Baßlinie wirkten im Opernorchester stets auch *Fagotte* mit (meist mehrere). Dies ist selbstverständlich und braucht nicht eigens verlangt zu werden.⁴⁴ Vielmehr wird eigens angegeben, falls das Instrument schweigen soll. So steht zu Beginn des Mittelsatzes von Vincis Sinfonie zu *La caduta de' decemviri* (1727) der Hinweis *Senza Fagott[o]*.⁴⁵ Im Mittelsatz der Sinfonie zur *Ernelinda* (1726) des gleichen Komponisten betätigen sich die Fagotte obligat, indem sie die Baßnoten in Achteln umspielen.⁴⁶ Sie sind auf einem eigenen System notiert, das auch für den Schlußsatz beibehalten wird. Hier werden freilich für das Fagott im eigenen System nur die Pausen angegeben, die denen der Baßlinie entsprechen (die Viola hat dann Baßfunktion). Im übrigen aber wird mit dem Baßschlüssel auf das unterste System verwiesen.⁴⁷ Ein eigenes System hat das Fagott gelegentlich auch in Sinfonien Porporas, so in der Einleitung zu *Gli orti esperidi* (1721), wo die Fagottstimme, von geringfügigen Abweichungen abgesehen, mit dem Baß identisch ist.⁴⁸ In Porporas Sinfonie zu *Carlo il Calvo* (1738) hat das Fagott ebenfalls ein eigenes System und bildet zusammen mit den konzertierenden Oboen an einigen Stellen jenes typische Trio, das wir aus der Lullyschen Ouvertüre kennen.⁴⁹ Über weite Strecken wird jedoch auf den Baß verwiesen.

Für die Ausführung der durch die Generalbaßzahlen angegebenen Klänge war in erster Linie das Cembalo zuständig, das zumindest in größeren Orchestern zweifach vorhanden war. Am ersten Cembalo saß der Kapellmeister als Leiter der Aufführung⁵⁰; er begleitete neben den Arien, Ensemblesätzen

⁴⁴ Tutenberg S. 76.

⁴⁵ Beispiel S. 169. In der Einleitung zum *Medo* (1728), die mit der *Caduta*-Sinfonie identisch ist, ist das Fagott für alle drei Sätze bei der Baßstimme genannt (*Fagotto*; auch hier im Mittelsatz als Negation: *senza* —).

⁴⁶ Incipit s. Nr. 67. In der *Ernelinde* ist *Fagotto* notiert, der *Gismondo* hat *Fagoti*. Singular als Systembezeichnung kann stets pars pro toto sein.

⁴⁷ Das System wäre also überflüssig. Im *Gismondo* fehlt es auch, das Fagott befindet sich unter den mit *Basso* bezeichneten Instrumenten.

⁴⁸ Vgl. das Beispiel S. 125.

⁴⁹ Die Sinfonie wurde für drei weitere Opern Porporas wiederverwendet (s. Incipitkatalog Nr. 38); dabei befinden sich die Fagotte wieder unter *Basso*, ihr solistisches Hervortreten wird eigens gekennzeichnet.

⁵⁰ Zur Direktion vgl. Schünemann, *Gesch. d. Dirigierens* S. 160 f. In den ersten Aufführungen fungierte der Komponist der neuen Oper persönlich am ersten Cembalo (Prota-Giurleo S. 9).

und Instrumentalstücken auch die Rezitative, bei denen der zweite Cembalist pausierte. In dessen Partitur konnten deshalb die Rezitative fehlen.⁵¹ Vom doppelten Vorhandensein des Cembalos gibt abgesehen von Orchesterlisten⁵² und bildlichen Darstellungen⁵³ auch ein Hinweis Kunde, der sich besonders in den Mittelsätzen der Sinfonien häufig findet. Er schließt die Mitwirkung der beiden Klaviere durch *senza Cembali* aus.⁵⁴ Dieser Hinweis wurde dahingehend interpretiert, daß diese Sätze ohne Generalbaßausfüllung auszuführen seien.⁵⁵ Das ist zum mindesten für die italienische Oper nicht richtig. *Senza Cembalo* ist nicht mit *senza Continuo* identisch.⁵⁶ Schon die häufigen „leeren“ Stellen in den Mittelsätzen, die durch Reduzierung des Satzes auf drei oder zwei Systeme entstehen, weisen auf die Notwendigkeit einer Ausfüllung durch ein Akkordinstrument hin. Unterstrichen wird diese Beobachtung durch die Tatsache, daß Sätze mit der Bezeichnung *senza Cembali* oft trotzdem Baßbezeichnung aufweisen. In Pergolesis Sinfonie zu *Il prigionier superbo* (1733) etwa finden sich in den Ecksätzen keine Zahlen, während der mit *senza Cembalo* bezeichnete Mittelsatz ziemlich ausführlich beziffert ist.⁵⁷

Unter den Akkompagnisten müssen sich also Spieler befunden haben, die vom Ausschluß *senza Cembali* nicht betroffen waren. Gerade der häufig ständchenhafte Charakter der Mittelsätze (vor allem der Sicilianastücke) läßt

⁵¹ Vgl. o. S. 36, Anm. 3.

⁵² Vgl. etwa Prota-Giurleo S. 7 (Orchestermitglieder des neueröffneten *T. S. Carlo* zu Neapel, 11. 10. 1737).

⁵³ Z. B. das Gemälde G. P. Panninis im Louvre zu Paris, das die Aufführung von Vincis *La contesa de' numi* zum Vorwurf hat (1729; abgebildet bei K. Geiringer, Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Vinci, *ZfMw* 9 [1926/27], Tafeln zw. S. 270/71 und 272/73; R. Haas, Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931, Tafel 13 zw. S. 214/15; MGG Bd. 11, Tafel zw. Sp. 736/37; *Enciclopedia della musica* Bd. 4, Tafel zw. S. 320/21).

⁵⁴ Dafür steht auch der Singular *senza Cembalo*, was entweder — pars pro toto — das Gleiche bedeutet oder aber ggf. darauf hinweist, daß im Orchester, das die betreffende Partitur auszuführen hatte, wirklich nur ein Cembalo vorhanden war.

⁵⁵ Sinngemäß bereits bei C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 2. Aufl., Berlin 1759/62, S. 177. Ferner bei Botstiber S. 75; Schünemann, *Gesch. d. Dirigierens* S. 169.

⁵⁶ Im zweiten Teil des Oratoriums *Il trionfo della grazia* von A. M. Bononcini (1707) findet sich eine Sinfonie mit dem Hinweis *Basso Continuo senza Cembalo* (E. Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708*, *StMw* 6 [1919], S. 77).

⁵⁷ Beispiel S. 214. Das Fehlen von Zahlen muß keineswegs Fehlen von klanglicher Ausfüllung bedeuten. Die einzelnen Komponisten unterscheiden sich sehr stark in der Genauigkeit der Bezifferung. Vinci z. B. verwendet so gut wie gar keine Generalbaßzahlen. Sie waren schon deswegen überflüssig, weil die Cembalisten aus der Partitur spielten (vgl. dazu Rousseau, *Dictionnaire*, Art. *Accompagnement*, S. 6; J. N. Forkel, *Genauere Bestimmung einiger musikalischen Begriffe*, *Magazin der Musik* 1 [1783], S. 1062).

sofort an Zupfinstrumente denken. Dazu passen die typischen dynamischen Vorschriften für solche Sätze, *sotto voce*, *a mezza voce*, bei Jommelli *sempre piano*. Möglicherweise wurden die Streicher mit Sordinen gespielt⁵⁸ und die Pulte reduziert.⁵⁹

Daß im italienischen Opernorchester zur Ausführung des Generalbasses außer den Cembali auch Zupfinstrumente mitwirkten, bestätigt Ch. De Brosses: „Sie verstehen sich auch darauf, den Klang durch die Verschiedenartigkeit der Instrumente, die sie verwenden, zu verändern, Violinen, Hörner, Trompeten, Oboen, Flöten, Harfen, Viole d'amore, Arciliuti, Mandolinen usw.“⁶⁰ Einen weiteren Beleg bietet J. Mattheson: „Vor diesem haben die Italiäner auff der Laute accompagnieren oder den General-Bass spielen wollen; seitdem aber die Theorbe im Gebrauch kommen / haben sie der Lauten gerne ihren Abschied gegeben; in Kirchen und Opern ist das praetendierte Accompagnement der Laute gar zu lausicht . . .“⁶¹ Dieses Überwechseln von der Laute zur Baßlaute ist, wie wir gleich sehen werden, auch aus den Partituren zu erkennen.

In den Handschriften versteckt sich die Laute bzw. Baßlaute gewöhnlich hinter dem Sammelnamen *Basso*. Greifbar wird sie vor allem dann, wenn sie als obligates oder solistisches Instrument hervortritt und ggf. ein eigenes

⁵⁸ Vgl. F. Torrefranca, Ed. der *Sinfonia in Do Maggiore* von G. B. Sammartini, Mailand 1936 (Carisch), *Avvertenze* vor S. 1: „la dicitura *sempre piano* è, in generale, nei compositori italiani del tempo, equivalente all'indicazione: *con sordina*.“

⁵⁹ Rousseau, Dictionnaire, Art. *Sotto-voce*, S. 460: „ . . . jouer . . . à demi-jeu. Mezzo-Forte et Mezza-voce signifient la même chose.“ Sicher spielte auch das *pizz.* bei der Ausführung solcher Sätze eine wichtige Rolle. Angegeben findet es sich in den zu behandelnden Sinfonien nur einmal im Mittelsatz der Sinfonie zu Leos *S. Elena al calvario* (1734; Ms. *Neapel Cons.* In der Münchner Hs. fehlt dieser Hinweis).

⁶⁰ Le Président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, 2. Aufl. (hrsg. v. M. R. Colomb), Paris 1858, Bd. 2, S. 380: „Ils s'entendent aussi à varier le son par la variété de celui des instruments qu'ils emploient, violons, cors, trompettes, hautbois, flûtes, harpes, violes d'amour, archiluths, mandolines etc.“ Mit Zupfinstrumenten in der Continuo-Gruppe wird man ganz allgemein in größeren Orchestern des 18. Jhs., auch noch in der zweiten Hälfte, zu rechnen haben. Vgl. die „Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann“, Frankfurt (Main) 1779, S. 29: „ . . . bey regelmäßigen Kapellen und großen Orchestern nimmt man noch Harfen oder Theorben dazu.“ Daß diese Instrumente in den Orchesteraufstellungen selten erscheinen, liegt sicher daran, daß die Spieler diese als Zweitinstrumente beherrschten und in den Listen unter einer anderen Sparte, etwa als Violinisten, erscheinen. Eine Anzahl von Orchesterbesetzungen des 18. Jhs. faßt Schünemann, *Gesch. d. Dirigierens* S. 179 ff., in einer Tabelle zusammen.

⁶¹ Orchestre S. 277. Vgl. zu diesen Ausführungen auch H. Neemann, *Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. u. 18. Jh.*, *ZfMw* 16 (1934), S. 527 ff.

System erhält. Ausdrücklich genannt wird die Laute z. B. in den Arien I/8, II/4 und III/8 sowie im Duett II/9 von A. Scarlattis *Prigioniero fortunato* (1698, Neapel).⁶² Soll neben dem Cembalo auch die Laute schweigen, so muß dies ausdrücklich verlangt werden. So heißt es in der Arie II/5 von Scarlattis *Cambise* (1719, Neapel)⁶³ *senza cembalo, nè Liuto per tutta l'Aria*. Erwähnt wird die Laute auch in Feos *Amor tirannico ossia Zenobia* (1713, Neapel).⁶⁴ In späteren Partituren dagegen ist sie von der Baßlaute, dem Arciliuto⁶⁵, verdrängt. Hasse verwendet ihn im dritten Akt seiner *Cleofide* (1731), Arie Nr. 5, solistisch im Baßschlüssel.⁶⁶ Für eine Baßlaute ist sicher auch der Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Farnace* (1724) gedacht. Notiert sind zwei unbezeichnete Systeme, die Oberstimme im c4-, vorübergehend auch im Baßschlüssel. Aufschlußreich sind vor allem die Takte 13—16, die natürlich als Arpeggio ausgeführt wurden.⁶⁷ Daß von dem Hinweis *senza Cembali* die Baßlauten (und Harfen⁶⁸) nicht betroffen waren, zeigen Händelsche Partituren. In der Arie II/2 aus dem *Giulio Cesare* (1724)⁶⁹ wirken Harfen und Theorbe solistisch *senza Cembalo*. Arie III/6 aus der *Partenope* (1730)⁷⁰ wird *con la Teorba e Bassi pizzicati senza Cembalo e Bassons* ausgeführt.

Die Flöte, damals kein Orchester-, sondern ein ausgesprochenes Soloinstrument, das in der Oper vor allem in Szenen pastoralen Charakters Verwendung fand, ist in der neapolitanischen Opernsinfonie so gut wie unbekannt. Abgesehen von dem Flötenkonzert innerhalb der Einleitung zu Feos *Arsace* (1740), das bereits erwähnt wurde⁷¹, wird sie in den von mir gesammelten Sinfonien nur noch einmal, im Schlußsatz der Einleitung zu Jommellis *Achille in Sciro* (1. Fass., 1749) verwendet.⁷² Hier treten im Mittelteil an die Stelle der Oboen zwei *Flauti Traversi soli*. Sie sind in den beiden Systemen der

⁶² Ms. *Neapel Cons.* II/9 beweist, daß — analog dem doppelt besetzten Cembalo — zwei Lauten mitwirkten. Die Partituranordnung sieht für dieses Duett folgendermaßen aus: Singstimme / *Violoncello 2do e Liuto 2do* / *Contrabasso* / Singstimme / *Violoncello Po. e Contrabasso*. Der *Liuto Po.* wird nicht eigens genannt. II/4 bezeichnet das Baßsystem mit *Violoncello e liuti*. Noch deutlicher ist III/8 mit folgender Partituranordnung: Singstimme / *Cembali e Violini* im f4-Schlüssel / *Liuto 2do (f4)* / *Liuto Po. (f4)*. Vgl. auch Scarlattis *Rosaura* (1690, Rom), Arie II/4 (hrsg. v. R. Eitner in PGfM 14, S. 180), bei der folgende Instrumente angegeben sind: *Violino solo con leuto e Violoncino, senza Cimbalo*.

⁶³ Ms. *Neapel Cons.*

⁶⁴ Abert, Jommelli S. 115.

⁶⁵ In der Regel wohl eine Theorbe.

⁶⁶ Ms. *München StB.*

⁶⁷ Beispiel S. 171.

⁶⁸ Für Harfen kenne ich aus ital. Hss. keinen Beleg.

⁶⁹ GA Bd. 68, S. 52 ff.

⁷⁰ GA Bd. 78, S. 105 ff.

⁷¹ Vgl. o. S. 38 f.

⁷² Möglicherweise spielt dabei der Aufführungsort (Wien) eine Rolle. Der *Achille*

Oboen notiert, was darauf hinweist, daß für die Flöten keine eigenen Spieler vorhanden waren, sondern daß an den betreffenden Stellen zwei Oboisten auf Traversflöten überwechselten. Die Orchesteraufstellungen unterstreichen dies. Meist sind mehrere Oboen, aber keine Flöten angegeben.⁷³ Der Umfang der Flöte wird mit d^1 — d^3 angegeben.⁷⁴

Im Gegensatz zur Flöte ist die *Oboe*⁷⁵ in erster Linie Ripieninstrument. Sie dient zur Verstärkung von erster und zweiter Violine.⁷⁶ Sehr häufig wird in den Systemen der Oboen nur auf die Streicher verwiesen, etwa mit *col primo* — bzw. *col secondo violino*. Die Systeme können auch ganz fehlen, was nichts gegen die Mitwirkung von Oboen besagt.⁷⁷ Waren diese im Orchester vertreten, was in jedem durchschnittlichen Ensemble seit Anfang des 18. Jahrhunderts der Fall war, so spielten sie in den Ecksätzen der Sinfonien auch mit, ganz gleich, ob in den Partituren für sie eigene Systeme vorhanden sind oder ob über ihre Mitwirkung lediglich durch einen Hinweis (etwa *Violini ed Oboè* vor dem System der Violinen⁷⁸) etwas ausgesagt bzw. gar nichts vermerkt ist. Typisch für die Funktion der Oboen ist die Bemerkung in der Sinfonie zu Leos *Andromaca* (1742; Autograph!) vor dem System der Violinen: *Violini ed oboè di rinforzo*. Der Komponist ersparte sich die Mühe, die lediglich die Violinen verdoppelnden Oboen in eigenen Systemen zu notieren. Dies geschieht erst bei der Reinschrift durch den Kopisten, entweder in der Partitur oder in den Stimmen.⁷⁹

Eine Notierung der Oboen in eigenen Systemen war dann nötig, wenn sie an der einen oder anderen Stelle der Sinfonie obligat mitwirkten. Bei Leo ist dies sehr selten der Fall. Man darf deshalb annehmen, daß die Autographen seiner Opernpartituren in den Sinfonien normalerweise keine Systeme verwendet für die Einleitung die ersten beiden Sätze der Sinfonie zum *Artaserse* (2. Fass., 1749 in Rom), der Schlußsatz ist neu komponiert.

⁷³ Vgl. den Brief L. Mozarts vom 15. 12. 1770 über das Mailänder Opernorchester (W. A. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen GA Bd. 1, Kassel/Basel 1962, S. 408): „... 2 Hautb.: und 2 Flautotraversi, welche wo keine flauti dabey sind, allzeit mit 4 Hautb.: mit spielen“.

⁷⁴ Mattheson, *Orchestre* S. 270 f. Carse, *Orchestra* S. 127.

⁷⁵ In ital. Partituren dieser Zeit stets *Oboè* (Singular und Plural) geschrieben, eine Orthographie, die als Kennzeichen für die ital. Provenienz einer Hs. genommen werden kann. A. Scarlatti schreibt meist *Oubuoè*.

⁷⁶ Carse, *History* S. 131.

⁷⁷ Tutenberg S. 75.

⁷⁸ So z. B. beim dritten Satz der Sinfonie zu Vincis *Silla dittatore* (1723). Dieser Satz wurde an gleicher Stelle für die Einleitung zum *Farnace* (1724) wieder verwendet. Hier sind die Oboen auf zwei eigenen Systemen notiert.

⁷⁹ Vgl. dazu folgende Bemerkung Hillers, WN 3/Anh. (1769), S. 168: „Die Oboen aus den Violinstimmen auszuziehen, ist eine Arbeit, die man den Copisten nach Gutdünken nicht überlassen sollte; der Componist thut wohl, wenn er ihrentwegen hin und wieder Anmerkungen in der Partitur macht.“

für Oboen natten. Außer der Partitur zur *Andromaca* stehen noch zwei weitere Autographen von Opern Leos zur Verfügung, die Partituren zu *La simpatia del sangue* (1737)⁸⁰ und zu *L'ambizione delusa* (1742).⁸¹ In beiden fehlt bei der Sinfonie jeglicher Hinweis auf Oboen; trotzdem haben sie sicher mitgewirkt. Vor 1730 gibt es eine ganze Anzahl Leoscher Opernpartituren (Kopien) ohne jegliche Angabe über die Mitwirkung dieser Instrumente innerhalb der Sinfonie.⁸² Auch in der Einleitung zum *Alidoro* (1740) fehlen sie scheinbar, obwohl Hörner beteiligt sind.⁸³

Dafür, daß die Oboenparte oft erst bei der Reinschrift durch den Kopisten in eigene Systeme ausgeschrieben wurden, spricht auch die Partitur des *Siface* (1737) von Leo. Hier sind in der Sinfonie zwar für die Oboen eigene Systeme vorhanden, trotzdem findet sich der nun unnötige Funktionshinweis *Oboè di rinforzo*. Das Autograph hatte offenbar, so wie das der *Andromaca*, für die Oboen keine eigenen Systeme, sondern nur die zitierte Anweisung für die Mitwirkung der Oboen. Der Kopist hat diese Textmarke — unnötigerweise, da er die Oboen ausschreibt und somit die Anweisung des Komponisten ausführt — übernommen.

Oft sieht man es den Oboensystemen auf den ersten Blick an, daß sie vom Kopisten ausgeführt sind. Sie zeigen engste Anlehnung an die Vorlage (Violinen) und häufig gezwungene Führung, z. B. im ersten Satz der Sinfonie zu Leos *Demetrio* (4. Fass., 1741), T. 7/8 (Sprung $a^1—b^2$ in der ersten Oboe!).⁸⁴ Die Oboe konnte eine Violinstimme selbstverständlich nicht wörtlich abspielen. Schon der Umstand, daß ihr Umfang nicht so weit nach unten reichte wie derjenige der Violinen, bedingte Änderungen. Das Instrument umfaßte im Orchester damals in Italien zwei Oktaven, $d^1—d^3$.⁸⁵ Nach oben war die Grenze also mit derjenigen der Orchesterviolinen identisch, während nach unten eine Quart fehlte. So mußte an gewissen Stellen entweder eine

⁸⁰ Nur Streicher notiert.

⁸¹ Streicher und Hörner notiert. Die autographische Partitur des *Demetrio* (4. Fass., 1741) besitzt keine Sinfonie.

⁸² Stets nur Streicher notiert.

⁸³ Der Kopist hat also das Autograph wörtlich abgeschrieben. Diese bei Leo gemachten Beobachtungen gelten natürlich auch für andere Komponisten der Zeit.

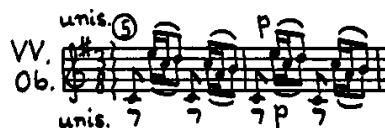
⁸⁴ Beispiel S. 255. Daraus ergibt sich für die Edition das Problem, inwieweit solche Systeme genau zu übernehmen sind. Im Grunde hat der Herausgeber ebenso wie der Kopist das Recht, unter Beachtung bestimmter Regeln die im Autograph nicht festgelegten Systeme aus den Vorlagen selbst zu gestalten bzw. vorhandene „Kopistenparte“, wo es nötig scheint, zu verbessern. Das gilt auch für andere Instrumente, die Viola, den Kontrabaß etwa. Freilich wird, falls das Autograph nicht erhalten ist, nicht immer leicht zu entscheiden sein, was original und was Zutat des Kopisten ist.

⁸⁵ Das von den dt. Theoretikern (Mattheson, *Orchestre* S. 268, Hiller a.a.O.; vgl. auch Carse, *Orchestra* S. 33) angegebene c^1 besitzen die ital. Oboen offenbar

Oktave höher gespielt oder pausiert werden.⁸⁶ Die Violinen unterschreiten allerdings selbst selten d^1 bzw. (in *F*-Dur-Sinfonien) c^1 . Folgende Beispiele sollen das Gesagte verdeutlichen: Jommelli, Sinfonie zu *La Betulia liberata* (1743), Satz 1, T. 1—4⁸⁷, bzw. Sinfonie zur *Didone abbandonata* (1. Fass., 1747), Satz 3, T. 8—16.⁸⁸ Von Doppel- und Tripelgriffen in den Violinen kann die Oboe nur einen Ton angeben, in der Regel ist es der höchste. Vor allem war es aber der Unterschied zwischen Streich- und Blasinstrument bezüglich der Tonerzeugung, der Änderungen nötig machte. Typische Streicherfiguren sind auf der Oboe schlecht ausführbar oder wenigstens der Natur des Instruments zuwider. Der Kopist mußte entsprechende Stellen in eine der Diktion des Blasinstruments adäquate Stimme umändern, wofür er bestimmte handwerkliche Regeln parat hatte.⁸⁹ So erhält die Oboe anstelle des Streichertremolos ausgehaltene Töne, statt rascher Violinfiguration (Arpeggio) schrittweise geführte Linien usw. Die vor allem für den Mannheimer Kreis typische „Bläserorgel“⁹⁰ von Oboen und Hörnern erscheint in der neapolitanischen Opernsinfonie erst gegen die Mitte des Jahrhunderts (Jommelli) und bringt mit sich eine Loslösung der Oboen von den Violinen. Diese zögernde Individualisierung bei Jommelli zeigt sich schon darin, daß er die Systeme der Oboen von Anfang an selbst festlegt (Autographen!). Bis dahin ist die Oboenstimme jedoch im großen und ganzen ein Abbild der Violinen, trotz aller durch die Eigenart des Instruments bedingten Unterschiede. Das Gesagte verdeutlicht Jommellis Sinfonie zum *Astianatte* (1741; Autograph!), Satz 1, T. 20 ff.⁹¹

Obligate oder solistische Stellen für Oboen weisen vor allem die konzertierenden Sätze von Sinfonien vor 1730 auf, so von Porpora der erste Satz

vorerst nicht durchweg, wie folgende Stelle verdeutlicht (Leo, Sinfonie zu *Nitocri* [1733], Satz 3, T. 5—8):



An der analogen Stelle (T. 15—18) dagegen, die eine Quinte nach oben versetzt ist, spielen die Oboen auch das erste Achtel im Takt mit (g^1). Erst bei Jommelli kommt innerhalb der von mir gesammelten Sinfonien seit etwa 1750 c^1 vor. Vgl. dazu Quantz S. 243.

⁸⁶ Rousseau, Dictionnaire, Art. *Copiste*, S. 130. Hiller, WN 3/Anh. (1769), S. 169.

⁸⁷ S. 377.

⁸⁸ S. 410.

⁸⁹ Vgl. dazu Hiller a.a.O.

⁹⁰ Reese S. 65 ff. Gemeint ist ein Klanggerüst in liegenden Tönen (gehalten oder rhythmisiert).

⁹¹ Beispiel S. 310.

der Sinfonie zur *Cantata a quattro voci* (1712), die ersten beiden Sätze der Einleitung zur *Serenata a tre voci* (1712)⁹² und der zweite Satz der Sinfonie zum ersten Teil von *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno* (Fass. um 1730).⁹³ Im ersten und zweiten Satz der Sinfonie zu Vincis *Oratorio a quattro* (1727?)⁹⁴ wird eine Solooboe verwendet, ebenso im zweiten Satz der eben angeführten *Cantata* Porporas. Es handelt sich um Solokonzertsätze. Auch hier wird *d*³ nicht überschritten.

Die *Trompete*, gewöhnlich *Tromba*, zuweilen aber auch *Tromba lunga* im Gegensatz zur *Tromba da caccia*, dem Horn, genannt⁹⁵, dringt als Soloinstrument (Clarinlage) seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in das Opernorchester ein, anfangs oft gar nicht eigens notiert, sondern nur durch den Hinweis *Trombe* verlangt.⁹⁶ Abgesehen von Arien mit konzertierender Trompete findet sie vor allem auch in der Einleitungssinfonie Verwendung. Als Spieler fungieren ursprünglich die Clarinbläser der Hoftrompeter. Sie gehörten nicht zum Orchester, sondern wurden als „Konzerttrompeter“ auf Weisung ihres Herrn an das Opernensemble „ausgeliehen“. ⁹⁷ Deswegen erscheinen sie meist auch nicht in den Orchesterlisten, was an manchen Theatern noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein festgestellt werden kann. Damit hängt zusammen, daß anfangs, wie erwähnt, für die Trompeten oft eigene Systeme fehlen. Die Hoftrompeter waren das Stegreifspiel gewohnt und konnten in Anlehnung an die Violinen ihre Stimmen ohne weiteres selbst gestalten. Nur wo sie obligat, solistisch wirkten, erhielten sie ihren Part vom Komponisten vorgeschrieben.⁹⁸

In einem das ganze 18. Jahrhundert hindurch dauernden Prozeß werden dann in den Orchestern die Hoftrompeter durch wirkliche Orchestermitglieder ersetzt. Dies hängt auch mit der Einführung des Horns im Orchester zusammen.⁹⁹ Die neuen Trompeter aber hatten in der Regel eine ganz andere Herkunft als die Hoftrompeter. Sie kamen aus der Zunft der Stadtpfeifer¹⁰⁰, bei denen das Trompetenspiel mehr nebenbei, vor allem für den Signaldienst,

⁹² Incipits der beiden Sinfonien Katalog Nr. 3 u. 4.

⁹³ Beispiel S. 128 f.

⁹⁴ Incipits Nr. 68. Der erste Satz ist ursprünglich für Solotrompete geschrieben (*Ernelinda* [1726], Satz 1). Vgl. das Beispiel S. 81.

⁹⁵ So in Leos Sinfonien zum *Siface* (1737) und zu *Le nozze di Psiche con Amore* (1738). *Tromba* ohne Zusatz kann auch das Horn bedeuten (Sinfonie zu Leos *Alidoro* [1740]).

⁹⁶ Vgl. die Angaben zu den einzelnen Opern in T. Wiel, *I codici musicali Con-tariniani . . . nella R. Biblioteca di S. Marco in Venezia, Venedig 1888.*

⁹⁷ Vgl. J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trom-peter- und Paukerkunst*, Halle 1795 (Faks. Dresden 1911), S. 27.

⁹⁸ Carse, *Orchestra* S. 42.

⁹⁹ Siehe u. S. 54 f.

¹⁰⁰ Oder über die Konservatorien (Italien) aus deren Tradition.

betrieben wurde. Die Qualität solcher Bläser war deshalb im Durchschnitt bedeutend geringer als die der Clarinbläser aus der privilegierten Trompeter- und Paukerzunft. So ist letztlich das so plötzliche Verschwinden der schwierigen, konzertierenden Clarinpartien aus den Partituren seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu verstehen. Es handelt sich nicht um ein „allmähliches“ Aussterben einer hohen Kunst, wie immer wieder behauptet wird, sondern um das Ersetzen der Träger dieser Kunst in den Orchestern durch Leute, die aus einer anderen Zunft kommen und weit geringere Voraussetzungen mitbringen.

Die Trompete der damaligen Zeit unterschied sich von unseren modernen Instrumenten, abgesehen natürlich vom Ventilmechanismus, vor allem darin, daß sie bedeutend länger war, ihr Grundton also erheblich tiefer lag als auf unseren heutigen Instrumenten.¹⁰¹ Die mit bestimmten Tönen unserer modernen Trompete in bezug auf die Tonhöhe vergleichbaren Töne der alten Trompete müssen eine ziemlich verschiedene Physiognomie gehabt haben, da sie in der Naturtonreihe höher liegen, folglich durch eine relativ stärkere Intension der Lippen zustandegebracht wurden. Das Ergebnis waren wohl dünnere, dafür aber um so heller und strahlender klingende Töne. Das sollte man nie vergessen, wenn man alte Partien von unseren heutigen Trompeten gespielt hört. Die Verschmelzung der modernen Instrumente mit dem übrigen Orchester, die Verdickung des Klanges nimmt den alten Partituren bei heutigen Aufführungen viel von ihrer festlichen Leuchtkraft.¹⁰²

Die typische Trompetenstimmung war im 18. Jahrhundert, vor allem in der ersten Hälfte und besonders in Italien, die *D*-Reihe. Zwar verwenden die in der vorliegenden Arbeit herangezogenen Partituren auch *C*- und *F*-Trompeten¹⁰³, doch sind solche Fälle vergleichsweise selten. Die neapolitani-

¹⁰¹ J. H. Long, *Shakespeare's Use of Music, A Trilogy*, Bd. 1, A Study of the Music and its Performance in the Original Production of seven Comedies, Gainesville 1955, S. 25, schreibt über die alte Trompete fälschlicherweise, sie habe der modernen Trompete geglichen und sei etwa vier Fuß lang gewesen.

¹⁰² Vgl. dazu A. Berner, Art. *Trompeteninstrumente*, MGG Bd. 13 (1967), Sp. 790 f. Diese Überlegungen gelten analog auch für das Horn. Mattheson, *Orchestre* S. 267, nennt die Trompeten „übertäubende und schreyende Clarinen (wenn ihnen eine gute Handhabe abgehet)“. Hierin drückt sich deutlich der Unterschied zu den heutigen Instrumenten aus. Wenn man bedenkt, daß die Klarinette ihren Namen daher haben soll, daß sie als Ersatz für den Clarino (Trompete in hoher Lage) gedacht war, so kann man sich eine ungefähre Vorstellung vom charakteristischen Klang der damaligen Trompeten in der zweigestrichenen Oktave machen. Ein Zusammenhang von Clarino und Klarinette ist bei einem Vergleich der heutigen Instrumente kaum mehr einzusehen (s. H. Becker, Art. *Klarinette*, MGG Bd. 7 [1958], Sp. 1017).

¹⁰³ Zur *F*-Stimmung vgl. S. 56 f. *C*-Trp. begegnen in den von mir gesammelten Sinfonien nicht, wohl aber innerhalb der Opern.

sche Opernsinfonie weist für die Trompeten fast ausschließlich die *D*-Stimmung auf. Nicht zuletzt von daher rührt die Vorliebe für *D*-Dur als Sinfonietonart, die im 18. Jahrhundert ganz allgemein, besonders aber in der italienischen Opernsinfonie festgestellt werden kann. Diese Tonart hat sich durch die enge Verknüpfung mit der Trompete den Ruf des Festlichen und Glänzenden zugezogen. Er ist es, der die Vorliebe für *D*-Dur aufrechterhält, auch nachdem die Trompete sehr bald durch das Horn verdrängt wird und der weitaus größere Teil der *D*-Dur-Opernsinfonien keine Trompeten verwendet.

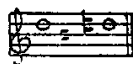
Wegen der Häufigkeit der *D*-Trompete ist es verständlich, daß ihr System in Italien immer klingend in *D*-Dur notiert wird.¹⁰⁴ Diese Schreibweise ist den Spielern so geläufig, daß auch andere Stimmungen so aufgezeichnet werden.¹⁰⁵ Bezugssystem ist also nicht, wie später für die transponierenden Blechbläser, das *C*, sondern das *D*. Das *D*-Bild kann mit Hilfe eines passenden Schlüssels in die Tonart des Stückes eingebaut werden.¹⁰⁶ Als Tonvorrat verwenden die Trompeten die Naturtöne 4—13, der siebte Naturton bleibt wegen seiner geringen Qualität und wegen der fehlenden Lösung der Septime (*b*¹ innerhalb der *D*-Reihe) ausgeschlossen. Der elfte Naturton wird sowohl als *g*² wie als *gis*² mit der nötigen Vorsicht verwendet.

Es scheint selbstverständlich zu sein, daß *D*-Trompeten wegen ihres beschränkten Tonvorrats nur in Stücken mitwirken, die in *D*-Dur stehen. Dennoch gibt es einige *G*-Dur-Sinfonien, an denen Trompeten beteiligt sind; es handelt sich um die Einleitungen zu Porporas *Adelaide* (1723), Vincis *Eraclea*

¹⁰⁴ Mit 2 # im *g*²-Schl. Eine Eigenart Porporascher Trompetensysteme ist es, daß trotz klingender Notierung in *D*-Dur nur ein # als Schlüsselvorzeichen geschrieben wird (für *fis*). Der Leitton *cis* war innerhalb der Naturtonreihe nicht vorhanden, ein Schlüsselvorzeichen für *cis* also unnötig.

¹⁰⁵ Die im Autograph von Leos *La simpatia del sangue* (1737) auf die Sinfonie folgende Arie *Son regnante, e son guerriero* (*C*-Dur) verwendet *Trombe lunghe in C sol-fa-ut*, die wie *D*-Trp. notiert werden (*g*²-Schl. o. Vz.; vgl. das Beispiel S. 87). Der gleiche Fall liegt in Leos Arie I/3 aus *Ciro riconosciuto* (1739) vor. Die Trp. sind bezeichnet als *in ce solfaut tuono sotto*, da sie um einen Ton tiefer klingen als notiert.

¹⁰⁶ A. Sacchinis Arie I/7 aus dem *Creso* (1765; Hs. *München StB*), in *C*-Dur, verwendet z. B. *C*-Trp., die wie *D*-Instrumente in das Fünfliniensystem notiert sind, aber durch Vorzeichnung des *c*⁴-Schl. in die Tonart der Partitur eingeordnet werden:



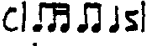

Sie sind nun natürlich eine Oktave höher zu lesen. In dieser Art werden später auch die Hr. (allerdings als *C*-Bild) durch Verwendung verschiedener Schlüssel bei gleichbleibendem Bild der jeweiligen Tonart eingegliedert. Vgl. dazu Carse, *Orchestra* S. 140 f.; ders., *History* S. 114 f. Eingehender befaßt sich mit solchen Notierungsfragen Kl. Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970.

(1724) und Jommellis *Talestri* (1751). Während in den Sinfonien zur *Adelaide* und zum *Talestri* auch G-Hörner verwendet werden, so daß sich das Blech sinnvoll ergänzt, da sowohl für den Bereich der I. als auch für den der V. Stufe eine eigene Stimmung vorhanden ist, fragt man sich mit Recht, weshalb Vinci in seiner *Eraclea*-Sinfonie die D-Trompeten nicht durch G-Hörner ersetzt hat. Wegen ihrer D-Naturtonreihe können die Trompeten in den Abschnitten auf der I. Stufe fast nur die Dominante markieren und sich erst innerhalb des Klangraums der V. Stufe wirklich am Satz beteiligen. Eine Absicht, die Abschnitte auf der V. Stufe besonders hervorzuheben, ist indessen nicht zu erkennen. Als Folge der Diskrepanz zwischen der Tonart des Stückes und der Trompetenstimmung pausieren diese Instrumente über weite Strecken.

Das Horn wird seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts auch im neapolitanischen Opernorchester eingebürgert. Die früheste mir bekannte Partitur, die in der Sinfonie Hörner aufweist, ist Porporas *Serenata Angelica* (1720).¹⁰⁷ Das plötzliche Auftreten von Hörnern in den Partituren darf nicht zu der Ansicht verleiten, daß sie bis dahin im Operntheater unbekannt waren. Das Horn ist seit alters mit dem Jagdwesen verbunden, wo es eine wichtige Signalfunktion hat. Wie bei den Hoftrompetern wurden die Hornfanfaren der Jäger nicht schriftlich fixiert, sondern mündlich weitergegeben. Kommen nun diese Signale als Funktionsmusik bei entsprechenden Szenen auf die Bühne, so gehören die Hörner ebenso wie ursprünglich die Trompeten nicht zum Orchester. Sie blasen ihre eigenen Stücke, auf die in der Partitur höchstens hingewiesen wird; der Komponist hat sich nicht darum zu kümmern. Erst wenn auch das Orchester an den Hornstücken mitwirken soll, ist eine schriftliche Fixierung in der Partitur nötig.¹⁰⁸

Außer beim Jagdwesen wurde das Horn zu Signalzwecken auch von den

¹⁰⁷ Nach Dent (S. 175 f.) wird das Horn bei A. Scarlatti zuerst im *Tigrane* (1715) herangezogen, dort allerdings noch nicht für die Sinfonie (vgl. auch Carse, *Orchestra* S. 39 f.). Fr. Piersig, *Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode J. S. Bachs*, Halle 1927, berücksichtigt die ital. Verhältnisse nicht.

¹⁰⁸ Vgl. die *Chiamata alla caccia* in Fr. Cavallis *Le nozze di Teti e Peleo* (1639), I/1, hrsg. v. H. Goldschmidt, *Studien zur Gesch. d. ital. Oper im 17. Jh.*, Bd. 1, Leipzig 1901, S. 402. Typisch ist der Triolenrhythmus im $12/8$ -Takt. Er muß ebenso charakteristisch für die Hornfanfare gewesen sein wie der Rhythmus  für die Trompetenstücke. Bekannt ist er vor allem aus dem ersten Satz des ersten *Brandenburgischen Konzerts* von J. S. Bach, wo er am Anfang und Schluß gegen die glatte  Bewegung des übrigen Orchesters gesetzt ist. Dieselbe rhythmische Diskrepanz zwischen Hörnern und übrigem Orchester findet sich auch in der von J. J. Fux herrührenden Einleitung zu M. A. Zianis *Meleagro* (1706; vgl. Wellesz, *StMw* 6 [1919], S. 72).

Türmern verwendet, und von hierher, also wieder aus der Stadtpfeiferzunft, kommen sicher die Bläser, die das neue Orchesterinstrument spielten.¹⁰⁹ Sie beherrschten wohl auch die Trompete, was, wie bereits angedeutet, eine der Ursachen dafür sein mag, daß sich die Hoftrompeter aus den Orchestern zurückziehen.

In den Partituren wird das Horn nicht einheitlich bezeichnet. Wie in den französischen Quellen¹¹⁰ finden sich auch in Italien zwei verschiedene Benennungen, sowohl *Tromba* als auch *Corno* mit oder ohne die nähere Bezeichnung *da* bzw. *di caccia*.¹¹¹ Dieser Zusatz steht regelmäßig dort, wo das Horn *Tromba* genannt wird, da *Tromba* für sich allein im Italienischen gewöhnlich die Trompete bezeichnet. Im Gegensatz zu den anderen romanischen Sprachen wird hierfür nicht das Diminutiv gebraucht.¹¹² Ein Unterschied zwischen den einzelnen Benennungen besteht nicht. Die Entwicklung geht dahin, daß man von dem ohnehin zweideutigen *Tromba* für das Horn abkommt und daß aus dem *Corno da caccia* mit der Zeit durch Abstoßen der näheren Bezeichnung *Corno* wird. Jommelli verwendet nur mehr letzteres.

Als Tonvorrat benutzt das Horn wie die Trompete, die das Vorbild für die Verwendung der Hörner im Orchester ist, die Naturtöne 4—13 (ohne 7; 11 # und ♮), gelegentlich auch den dritten Naturton. Ein Überschreiten nach oben ist selten.¹¹³ Die Stimmung der Instrumente richtet sich nach der Tonart der Sinfonie. In italienischen Partituren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden wie die Trompeten auch die Hörner in der Regel klingend notiert (mit oder ohne Schlüsselvorzeichnung).¹¹⁴ Dabei werden je nach Stimmung alle drei Schlüssel, der *c*-Schlüssel vor allem auf der dritten Linie, verwendet; die klingende Notierung steht im Baßschlüssel eine Oktave zu

¹⁰⁹ Offenbar hatte das Horn in Italien auch in der Schifffahrt seinen Platz (Ersatz für den Schiffstrompeter; vgl. Altenburg S. 30), wie die auffallend häufige Verwendung bei Hafenszenen, in Arien, welche die Seefahrt, das Meer usw. als Vergleich heranziehen, vermuten läßt. Auf diese Zusammenhänge hat schon Dent (S. 157) hingewiesen.

¹¹⁰ *Trompe* bzw. *Cor*. Siehe diese Stichwörter bei J. Eppelsheim, Das Orchester in den Werken J. B. Lullys, Tutzing 1961, Anh. S. 11 u. 36.

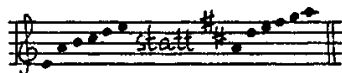
¹¹¹ Mattheson, *Orchestre* S. 267, nennt die Hr. *Cornette di caccia*. Vgl. das Beispiel aus seiner Oper *Henrico IV* (1711) bei H. Chr. Wolff, Die Barockoper in Hamburg, Wolfenbüttel 1957, Bd. 2, S. 150.

¹¹² Eppelsheim Anh. S. 36. *Tromba* kann allein auch das Hr. bezeichnen. Vgl. o. S. 51, Anm. 95.

¹¹³ Vinci, Sinfonien zu *Farnace* (1724), *La caduta de' decemviri* (1727) und *Semiramide riconosciuta* (1729): bis zum 16. Naturton (ohne 14). Interessant ist vor allem der erste Satz der *Farnace*-Sinfonie, der neben dem Ausgreifen bis zum 16. Naturton auch die Halbtöne unter dem siebten und achten Naturton (*b*¹ und *cis*¹ innerhalb der *D*-Reihe) bringt. Sie werden durch Ansatzkorrektur erzielt.

¹¹⁴ Eine Ausnahme unter den von mir behandelten Neapolitanern bildet vor allem Porpora, der die Hr. von Anfang an grundsätzlich *tp.* notiert.

Hingewiesen sei schon hier auf die eigenartige Notierung der *D*-Hörner in den späteren Opern Vincis. Sie ist ein sicheres Kennzeichen seiner Partituren. Vinci verwendet nämlich den g2-Schlüssel, notiert aber eine Quarte unter der sonst üblichen Schreibweise in *D*-Dur (Oktave zu hoch), die er selbst in seinen früheren Werken¹¹⁵ verwendet, also in *A*-Dur:



Auch eine der wenigen in einer Tonart mit kleiner Terz stehenden Sinfonien, die Einleitung zu Leos S. *Elena al calvario* (1734), verwendet Hörner (in G). Das Fehlen der Mollterz in der Naturtonreihe beschränkt die Instrumente sichtlich. Sie bringen fast nur die I. und V. Stufe in Oktaven und Quinten (Naturtöne 3/4/6/8/9).

¹¹⁵ Vor *Astianatte* (1725).

¹¹⁷ Weitere Hornstimmungen sind mir bei Vinci nicht bekannt.

¹¹⁸ Z. B. in der Sinfonie zu *Siroe Re di Persia* (1726).

¹¹⁹ Vgl. S. 53, Anm. 106.

die aber sonst nie so bezeichnet werden. Die Wiederverwendung des dritten Satzes der Sinfonie für die Einleitung des *Siroe Re di Persia* (1726) scheint diese Ansicht zu unterstreichen. Hierbei fungieren anstatt der *Trombini Corni da caccia*. Trotzdem handelt es sich bei diesen Instrumenten nicht um Hörner, sondern um *F*-Trompeten, wie schon das Diminutiv von *Tromba* nahelegt.¹²⁰ Deutlich zeigt dies die *Marchia militare* in Porporas *Davide e Bersabea* (1734), Teil I, vor der Arie *Sorge l'aurora*. Das Stück steht in *F*-Dur und verwendet neben den Streichern 2 *Trombini*, 2 Oboè, Fagott und 2 *Corni di caccia*. Die *Trombini* sind in *D* notiert (g2-Schlüssel), also in der typischen Trompetennotierung. *F*-Trompeten verwendet auch der Marsch in der letzten Szene von Leos *Trionfo di Camilla* (1726), allerdings unter der Bezeichnung *Trombe* und klingend (g2) notiert. Auch hierbei wirken außerdem Hörner mit (f4).¹²¹

Pauken sind in den Partituren italienischer Opern vor der Mitte des 18. Jahrhunderts selten notiert. Ich kann aus dem mir vorliegenden handschriftlichen Material nur eine Oper nennen, wo sie in der Sinfonie angegeben sind, Jommellis *Ezio* (1. Fass.; 1741). Hier nehmen sie das unterste System ein. Pauken verwenden auch die Sinfonien zweier Kantaten, die zum dritten Teil von Porporas *Festa d' Imeneo* (1736) und die zum ersten Teil von Vincis *La contesa de' numi* (1729), letztere im zweiten Satz. Die Sinfonie Porporas benutzt als ersten Satz den zweiten Satz der Einleitung zum *Ezio* (1728), ein Stück, das über Jahre hinweg in den Sinfonien Porporas immer wieder anzutreffen ist.¹²² Obwohl es als echter Fanfarensatz geradezu nach Pauken verlangt, weist es nur dieses eine Mal innerhalb der *Festa d' Imeneo* einen Paukenpart auf. Das angeführte Stück aus Vincis Kantate, ebenfalls ein ausgesprochener Fanfarensatz, wurde als Anfang seiner Sinfonie zum *Artaserse* (1730) wiederverwendet, wo sich aber keinerlei Hinweis auf die Mitwirkung von Pauken findet.¹²³

Grundsätzlich besagt das Fehlen eines Systems für die Pauken nichts gegen die Mitwirkung dieses Instruments.¹²⁴ Die Pauken bildeten im Chor der

¹²⁰ Die *F*-Trp. ist kürzer als die übliche *D*-Trp.

¹²¹ Altenburg (S. 85) beschreibt die *F*-Trp. als „Feldtrompete, sonst die Frantzösische genannt“.

¹²² Vgl. Katalog Nr. 19.

¹²³ Die von mir benutzte Hs. wurde in Rom geschrieben, geht also wohl auf das Original zurück. Offenbar gibt es aber Kopien, in denen Pauken notiert sind, wie das Beispiel aus der *Artaserse*-Sinfonie bei Green S. 120 beweist. Green benutzt das Exemplar *Venedig S. Marco* (so S. 43, Anm. 2). Auch das Ms. des *Artaserse* in *Dresden LB* (*Washington LC* ist eine Kopie davon) weist Pauken auf (vgl. H. S. Livingston, *The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1952, S. 79 u. 342).

¹²⁴ Vgl. Carse, *Orchestra* S. 135.

Hoftrompeter den Baß. Der „Heerpauker“ beherrschte sein Handwerk aus dem Stegreif und konnte ohne weiteres seinen Part zum Trompetensatz selbst gestalten.¹²⁵ Der Part des Paukers war nicht Bestandteil der Komposition, sondern Sache der Aufführung. Die Beteiligung hing letztlich auch vom Orchesterraum ab, der für das Instrumentenpaar bei der damaligen Größe des Bühnenvorraums oft keinen Platz bot.¹²⁶

Zum Schluß dieses Abschnittes seien noch einige Bemerkungen über die Anzahl der Bläser im Orchester angefügt. Hierin differieren die einzelnen Theater ziemlich stark. Ein wesentlicher Unterschied besteht gegenüber dem späteren Orchester darin, daß die einzelnen Bläsysteme der Partitur in der Regel mehrfach besetzt waren. So waren meist mehr als zwei Oboisten vorhanden, von denen zwei bei Bedarf zur Flöte überwechselten. Das Fagott war mindestens doppelt besetzt, je eines befand sich beim ersten und beim zweiten Cembalo. Für die Hörner waren normalerweise vier Spieler vorhanden, von denen zwei auch Trompete bliesen, sofern nicht eigene Spieler dafür zur Verfügung standen.¹²⁷

In bezug auf die Mitwirkung des Blechs unterscheiden sich Sinfonien von solchen Opern, die in Neapel bis ins Ende der 30er-Jahre des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurden, auffallend von solchen, die ihre erste Aufführung an anderen Orten erlebten. Besonders deutlich ist der Unterschied gegenüber römischen Opern; die Sinfonien neapolitanischer Partituren verwenden nämlich nie Hörner und Trompeten zusammen.¹²⁸ Offenbar waren im Orchester nur zwei Bläser für das Blech vorhanden, so daß entweder nur Hörner oder nur Trompeten verlangt werden konnten.¹²⁹ In Neapel dürften demnach schon damals die Hoftrompeter im Orchester nicht mehr zur Verfügung ge-

¹²⁵ Altenburg S. 127 ff.

¹²⁶ Dieses Problem bestand für Vincis *Contesa de' numi* nicht, da das Orchester mit in die Bühnendekoration einbezogen war. Es wirkten zwei Pauker an zwei Paar Pauken mit. Vgl. u. S. 59 f.

¹²⁷ Vgl. den oben (S. 48, Anm. 73) zitierten Brief L. Mozarts vom 17. 12. 1770 über das Orchester in Mailand: „... 14 Prim- und 14 Secunden folglich (in) 28 Violinen, 2 Clavier, 6 Contra Baß, 2 Violoncelli, 2 Fagotti, 6 Violen, 2 Hautb: und 2 Flautotraversi, welche wo keine flauti dabey sind, allzeit mit 4 Hautb: mit spielen. 4 Corni di Caccia, und 2 Clarini etc.“

¹²⁸ Darauf hat für A. Scarlatti schon Dent (S. 176) hingewiesen. Scarlattis *Il prigioniero fortunato* (1698, Ms. Neapel Cons.), aufgeführt am *Teatro S. Bartolomeo* zu Neapel, verwendet in der Sinfonie vier Trp., setzt also für das Blech vier Spieler voraus. Dieser Fall stellt eine seltene Ausnahme dar. Für Porporas *Giasone* vgl. Katalog Nr. 26.

¹²⁹ Der Wechsel kann auch innerhalb der Sinfonie erfolgen. So verwendet die Einleitung zu Vincis *La caduta de' decemviri* (1727) im ersten Satz *Corni da caccia*, im letzten dagegen *Trombe*, die Sinfonie zu Pergolesis *Salustia* (1731/32) im ersten Satz *Trombe*, in den beiden anderen Sätzen aber *Corni da caccia* (vgl. aber für letztere Incipitkatalog Nr. 84).

standen haben.¹³⁰ Unterstrichen wird diese Beobachtung durch die Orchesterliste des neuen Theaters *S. Carlo* in Neapel vom 11. 10. 1737.¹³¹ Folgende Instrumentalisten werden genannt: 24 Violini / 6 Violette / 3 Violoncelli / 3 Contrabbassi / 2 Cembali / 2 Oboi / 3 Fagotti / 2 Trombe. Es waren also tatsächlich nur zwei Bläser für das Blech vorhanden, die entweder Horn oder Trompete spielten (die Instrumente werden in der Regel paarweise verwendet). Sie scheinen jedoch bald darauf ergänzt worden zu sein, da die Sinfonien zu Porporas Opern *Semiramide riconosciuta* (2. Fass., 1739) und *Il trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740), die beide am *Teatro S. Carlo* aufgeführt wurden, bereits je zwei Trompeten und Hörner zusammen verwenden. Leos *Nuova pianta dell'orchestra del R. Teatro*, der für den neuen *Ispettore del R. Teatro*, Barone di Livori, 1742 entworfen worden und bis zu dessen Ausscheiden im Jahre 1747 gültig war, verzeichnet dementsprechend vier Blechbläser: 30 Violini / 6 Violette / 2 Violoncelli / 4 Contrabbassi / 2 Cembali / 4 Oboi / 3 Fagotti / 4 Trombe.¹³²

In Rom dagegen muß das Angebot an Trompetern reich gewesen sein. Offenbar standen hier die herrschaftlichen Trompeter im Orchester noch länger zur Verfügung. Die Besetzung mit Trompeten *und* Hörnern in der Sinfonie ist für in Rom aufgeführte Werke geradezu typisch. Einen Eindruck von der reichen Besetzung römischer Orchester gibt das erwähnte Gemälde G. P. Panninis im Louvre wieder, das die Festaufführung von Vincis *La contesa de' numi* (1729) anlässlich der Geburt des französischen Dauphin zum Vorwurf hat.¹³³ Es zeigt folgende Instrumente¹³⁴: 2 Cembali / 4 Kontrabässe / 2 Paar Pauken / 2 Paar Fagotte / 5 Oboi da caccia¹³⁵ / 6 Bratschen / 31 Violinen / 6 Trompeten / 4 Hörner / 9 Oboen. Die Trompeten stehen abgesondert vom übrigen Orchester, ein sicheres Zeichen dafür, daß es sich um

¹³⁰ Das betrifft nicht die Funktionsmusik auf der Bühne. Der in Pergolesis *Salustia* auf die Sinfonie folgende Marsch verwendet Trp. und Hr. zusammen.

¹³¹ Prota-Giurleo S. 7.

¹³² Ebda. S. 11. Interessant ist auch die auf S. 14, Anm. 1, angegebene Orchesterliste für die kleineren Theater, *Teatro Fiorentini* und *Teatro Nuovo*: 12 Violini / 2 Violette / 2 Violoncelli / 2 Contrabbassi / 2 Oboi / 2 Trombe / 1 Cembalo. Daß allerdings auch an diesen kleinen Theatern zwei Cembali zur Verfügung standen, erweisen die Sinfonien zu Leos *Lo matrimonio annascuso* (1727; Satz 3 für zwei Orchester mit je einem Cembalo) und *La simpatia del sangue* (1737; Satz 2 *senza Cembali*). Vgl. S. 291 bzw. S. 272.

¹³³ Vgl. o. S. 45, Anm. 53.

¹³⁴ Das Orchester ist in die Bühnendekoration miteinbezogen. Die Reihenfolge der Aufzählung entspricht der Anordnung auf der Bühne von vorne nach hinten.

¹³⁵ So Geiringer S. 270. Wahrscheinlich handelt es sich aber bei diesen Instrumenten um *Chalumeaux*, also um Vorläufer der Klarinette, in Italien *Scialmò*, *Salmi* u. ä. genannt.

Hoftrompeter handelte. Nicht übersehen darf man das besondere Ereignis, mit dem die Aufführung zusammenhing. Trotzdem wird auch sonst in Rom die Zahl der mitwirkenden Bläser verhältnismäßig groß gewesen sein.

3.

Die Besetzung des Mittelsatzes

Der Mittelsatz der neapolitanischen Opernsinfonie wird in der Regel nur von den Streichern ausgeführt, wobei durch Zusammenfassen der Violinen oder Bindung der Viola an den Baß (Oktavkoppel) oft nur Drei- oder gar (allerdings meist nur streckenweise) Zweistimmigkeit vorliegt. Pergolesi verwendet in den Mittelsätzen seiner Sinfonien gelegentlich geteilte Violen.¹³⁶ Jommellis Sinfonie zum *Eumene* (2. Fass., Neapel 1747) teilt im Mittelsatz, einem Rondo (a b a c a), das Orchester in zwei Gruppen (*a due orchestra*). Die Refrains werden vom Tutti ausgeführt, das erste Couplet fällt den geteilten ersten, das zweite den geteilten zweiten Violinen zu. Beide Gruppen ergänzt der Basso continuo (vermutlich ebenfalls geteilt, zuerst die Continuo-Gruppe um das erste, dann die um das zweite Cembalo).¹³⁷ Beabsichtigt war also nicht eine klangliche Differenzierung der beiden Gruppen, da beide Teile des Orchesters in der Besetzung identisch sind, sondern ein Raumeffekt, der die Rondoanlage des Satzes unterstreichen sollte: Die ersten Violinen saßen im *Teatro S. Carlo* zu Neapel auf der linken, die zweiten auf der rechten Seite des Orchesterraums.¹³⁸

Bläser wirken in den Mittelsätzen der neapolitanischen Opernsinfonie vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nur selten mit. Man könnte zwar annehmen, daß die Oboen ebenso wie in den Ecksätzen auch ohne besonderen Hinweis die Violinen verstärkten. In den Außensätzen sind indessen für die Oboen ziemlich häufig eigene Systeme vorhanden, oder es wird doch die Mitwirkung dieser Instrumente durch einen Hinweis ausdrücklich verlangt. Beides ist im Mittelsatz so gut wie nie anzutreffen. Schon die Art der meisten

¹³⁶ Vgl. o. S. 42. Geteilte Violen sind auch in Mittelsätzen Jommellischer Sinfonien bisweilen, allerdings nur stellenweise, anzutreffen.

¹³⁷ Der erste und zweite Satz der *Eumene*-Einleitung wurden für die Sinfonie des *Antigono* (1747?) wiederverwendet. Hier fungiert in den Couplets des Mittelsatzes die Viola als Baß, verstärkt durch die jeweils nicht an den Oberstimmen beteiligten Violinen. Die Einleitung zum *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749) verwendet den zweiten und dritten Satz der *Eumene*-Sinfonie. Dabei wirken an den Couplets des Mittelsatzes nur noch die Violinen mit, die jeweils nicht an den Oberstimmen beteiligten in Baßfunktion.

¹³⁸ H. Becker, Art. *Orchester*, MGG Bd. 10 (1962), Sp. 189.

dieser Sätze (*sotto voce*), wenn es sich nicht überhaupt nur um bloße Überleitungen handelt, spricht gegen jegliche Verstärkung der Violinen, ja eher für eine Reduzierung der Anzahl der Streicher. Bezeichnenderweise unterscheiden sich diejenigen Stücke, bei denen eine Verstärkung der Violinen durch die Oboen ausdrücklich gefordert wird, in der Haltung deutlich von der üblichen Art der Mittelsätze (Ständchen). Ihre Herkunft vom Tanz ist nicht zu übersehen. Bei Stücken ähnlicher Art ohne Hinweis auf die Mitwirkung von Oboen wäre gegen eine Verstärkung der Violinen nichts einzuwenden.

Für eine Mitwirkung der Bläser im Mittelsatz (das gilt auch für die Hörner), soweit sie nicht solistisch beteiligt waren, fehlte den Komponisten noch die Technik, sie in gehaltenen Tönen als Klanggerüst des Satzes zu verwenden. Dies bahnt sich erst um 1750 bei Jommelli an und wird dann besonders in Mannheim gepflegt.¹³⁹ Am deutlichsten sprechen gegen die Mitwirkung von Oboen im langsamen Satz solche Partituren, bei denen in der Sinfonie die Anzahl der Systeme durchweg beibehalten wird und für die nicht beteiligten Instrumente im Mittelsatz Pausen notiert sind¹⁴⁰, oder solche, bei denen der Anfang des Mittelsatzes noch auf der letzten Seite des ersten Satzes notiert und die Akkolade erst auf der nächsten Seite auf die veränderte Besetzung reduziert wird. Hierbei werden zu Beginn des zweiten Satzes die nicht beteiligten Instrumente durch *Tace(t)* in den entsprechenden Systemen von der Mitwirkung ausgeschlossen.¹⁴¹ Solche Fälle sind ein deutlicher Beweis gegen die Beteiligung der Oboen. Für den Mittelsatz gilt also grundsätzlich reine Streicherbesetzung, sofern nicht durch einen Hinweis anderes bestimmt wird. Einen solchen Hinweis auf die Mitwirkung von Oboen im Mittelsatz tragen zwei Sinfonien Porporas (vor dem System der Violinen *Oboè unisoni*), die zum *Giasone*¹⁴² und die zum *Carlo il Calvo* (1738).¹⁴³

Gelegentlich sind auch Hörner am Mittelsatz beteiligt, so in der Sinfonie zu Pergolesis *Salustia* (1731/32). Sie steht in *D-Dur*, der Mittelsatz in *G-Dur*. Da die Hornstimmung nicht verändert wird, sind die Instrumente bezüglich der zur Verfügung stehenden Töne noch stärker beschränkt. Sie markieren

¹³⁹ „Blämersäule“ bzw. „Bläserorgel“. Vgl. Reese S. 65 ff.

¹⁴⁰ Z. B. in der Partitur von Jommellis *Ricimero* (1740).

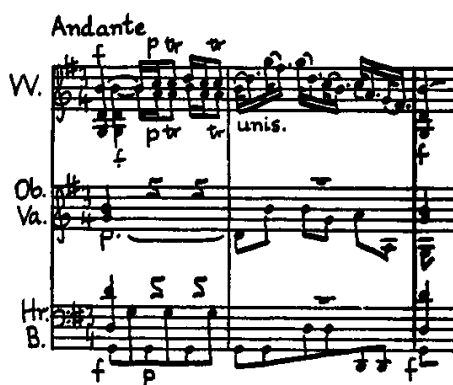
¹⁴¹ So in der Partitur zu Leos *Emira* (1735).

¹⁴² Eine Wiederverwendung der Einleitung zum *Imeneo in Atene* (1726), wo der Hinweis fehlt.

¹⁴³ Die Sinfonie wurde als Einleitung für *Semiramide riconosciuta* (2. Fass., 1739) und *Filandro* (1747) wiederverwendet (auch für *Statira* [1742], wo aber der Mittelsatz ausgewechselt ist). In beiden Sinfonien fehlt ein Hinweis auf die Mitwirkung von Oboen im Mittelsatz. Satz 2 der *Carlo il Calvo*-Sinfonie ist der Einleitung zu Teil 1 der *Festa d' Imeneo* entnommen (1736; hier Schlußsatz), wo der Hinweis ebenfalls fehlt.

lediglich einige Baßtöne (d — A ¹⁴⁴ bzw. g — d) in der oberen Oktave und beteiligen sich bei der Kadenz zur V. Stufe an den Kadenzschritten ($d / g / a / A / d$, für die Hörner wieder eine Oktave höher zu lesen). Bei der analogen Kadenz am Schluß des Satzes (I. Stufe) müssen sie pausieren ($G / c / d / D / G$), da hier eine Oktavierung die Oberstimme überschreiten würde (abgesehen davon, daß für die Blechbläser die übliche Grenze der 13. Naturton ist), eine Führung unisono mit dem Baß aber nicht möglich ist.

Oboen und Hörner zusammen verwenden im Mittelsatz zwei Sinfonien Jommellis¹⁴⁵, die zum *Achille in Sciro* (1. Fass., 1749)¹⁴⁶ und die zur *Ipermestra* (1751). Sie stehen beide in D -Dur, die Mittelsätze in G -Dur. Die Hornstimmung (D) bleibt auch hier unverändert. Im Mittelsatz der *Achille*-Sinfonie markieren die Hörner lediglich, zusammen mit den Oboen, in Oktaven und Quinten (d — d^1 bzw. d^1 — a^1) den Einsatz des zweitaktigen, offenen Kopfglieds zu Beginn der drei Teile (I — V — I), das jeweils einmal wiederholt wird:



In gleicher Weise fungieren die Hörner auch im Mittelsatz der Sinfonie zur *Ipermestra* (zweiteiliges Stück, beide Teile in G -Dur beginnend). Außerdem bilden sie, zusammen mit den Oboen, am Ende des ersten Teiles ein Klanggerüst (nach Kadenzierung zur V. Stufe, T. 13 ff.).¹⁴⁷ Die analoge Stelle am Schluß des Satzes (I. Stufe) überträgt dieses Klanggerüst Oboen und geteilten Violon. Die Hörner pausieren. Eine solche Verwendung der Bläser im Mittelsatz weist in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Wie in den Ecksätzen werden die Hörner im Mittelsatz der Sinfonie zu Porporas *Il trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740) eingesetzt. Es handelt sich

¹⁴⁴ Vgl. das Beispiel S. 216.

¹⁴⁵ Hr. wirken bereits im Mittelsatz der Einleitung zur Erstfassung des *Artaserse* (1747?) mit. Vgl. dazu S. 438.

¹⁴⁶ Der *Artaserse* (2. Fass., 1749), aus dessen Einleitung die ersten beiden Sätze übernommen sind, verwendet im Mittelsatz nur Streicher.

¹⁴⁷ Beispiel S. 396.

um einen menuettartigen Satz (*Moderato*), also um ein Stück, das wir in der neapolitanischen Opernsinfonie gewöhnlich nicht als Mittel-, sondern als Schlußsatz erwarten.¹⁴⁸ Nur bei Porpora kommen solche Sätze auch an zweiter Stelle vor, bei gleicher Tonart mit den Ecksätzen. So ist auch eine analoge Verwendung der Hörner möglich.

Der Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Farnace* (1724) ist offenbar ein Solostück für Arciliuto und Basso continuo¹⁴⁹, derjenige der Sinfonie zur *Ernelinda* (1726) des gleichen Komponisten läßt das Fagott die Baßlinie umspielen.¹⁵⁰ Im Mittelsatz der Einleitung zu Vincis *Oratorio a quattro* (1727?) wird zu den Streichern eine Solooboe verwendet (die schon im ersten Satz konzertiert), ebenso im Mittelsatz der Sinfonie zu Porporas *Cantata a quattro voci* (1712).¹⁵¹

Inwieweit das Fagott im Mittelsatz an der Ausführung der Baßlinie beteiligt ist, läßt sich nicht ohne weiteres entscheiden. Zunächst möchte man zwar annehmen, daß dieses Instrument als Baß der Oboen, sofern diese nicht mitwirken, ebenfalls schweigt. Dagegen spricht aber eine Bemerkung zum Mittelsatz von Vincis Sinfonie zu *La caduta de' decemviri* (1727): *Senza Fagott[o]*.¹⁵² Diese Marke ist nur dann sinnvoll, wenn das Fagott gewöhnlich auch am Mittelsatz beteiligt ist.

4.

*Die Partituranordnung*¹⁵³

Die Partitur faßt die einzelnen vom Komponisten oder Kopisten ausgeführten Systeme in Akkoladen übersichtlich zusammen. Sie diente in erster Linie dem Leiter der Proben und Aufführungen, in der damaligen Opernpraxis dem am ersten Cembalo fungierenden Kapellmeister, zur Orientie-

¹⁴⁸ Tatsächlich bildet das Stück ursprünglich den Abschluß einer Operneinleitung, derjenigen zum *Polifemo* (1735), wo ihm eine frz. Ouvertüre vorausgeht.

¹⁴⁹ Vgl. o. S. 47.

¹⁵⁰ Vgl. das Incipit Katalog Nr. 67.

¹⁵¹ Incipits Nr. 68 bzw. 3.

¹⁵² Die Sinfonie wurde als Einleitung für den *Catone in Utica* und für den *Medo* (beide 1728) wiederverwendet. In ersterer fehlt der Hinweis.

¹⁵³ Da mir von den meisten Opern und Oratorien, deren Einleitungen ich in der vorliegenden Arbeit behandle, nur die Sinfonien zur Verfügung stehen, sind die folgenden Ausführungen zunächst nur für die Instrumentaleinleitungen gültig und nur bedingt auf das ganze Werk zu beziehen. Für die Partituranordnung hat man sich bislang aus historischer Sicht kaum interessiert, erst recht nicht für die des 18. Jhs. Schon deswegen mußte der Art. *Partitur* in MGG Bd. 10 (1962), Sp. 844 ff., von H. G. Hoke für den von mir behandelten Zeitabschnitt äußerst dürftig aus-

rung. Mit Hilfe der Partitur war es ihm möglich, das umfangreiche Ensemble von Sängern und Instrumentalisten fest im Griff zu behalten und, aktiv musizierend, seine Intentionen besonders hinsichtlich der Temponahme den übrigen mitzuteilen. Als günstig erwies es sich dabei, daß er als Mitglied der Continuo-Gruppe direkt an der tektonischen Seite des musikalischen Satzes mitwirken konnte (im Gegensatz zum Konzertmeister). Das Vorhandensein eines zweiten Cembalos erlaubte es ihm, ab und zu die rechte Hand zu Einsätzen und Hinweisen zu gebrauchen. Normalerweise wird sich aber auch er an der Ausführung des Generalbasses beteiligt haben. Die Rezitative zu begleiten, fiel ausschließlich ihm zu. Wegen des Spielens aus der Partitur überbrückte es sich, Generalbaßzahlen zu notieren, die tatsächlich in den Opernpartituren oft sehr lückenhaft gesetzt sind und häufig ganz fehlen.

Diese wichtige Bestimmung der Partitur als Hilfe für den *Maestro al cembalo* wirkt sich auch auf die Anordnung der Systeme aus. Sie ist stets ein Ergebnis logischer und praktischer Überlegungen, wobei bald diese, bald jene Komponente stärker ins Gewicht fällt.¹⁵⁴ Auch der historische Werdegang des (notierten) Orchesters kann sich in der Partitur spiegeln.

Ursprünglich sind außer dem Basso continuo, an dem sich die tiefsten Streicher beteiligen, nur die Systeme der Violinen und Violen fixiert; sie bilden den Grundstock des Orchesters. Die übrigen Instrumente haben akzessorischen Charakter, sie lehnen sich für ihren Part an eines der gegebenen Systeme an, indem sie es ihren Möglichkeiten anpassen. Der besondere Grund für die zusätzliche Verwendung dieses oder jenes Instrumentes ist bei Gesangsstücken oft aus dem Inhalt des vertonten Textes zu ersehen, häufig entsprechen die „außergewöhnlichen“ Instrumente einer bestimmten Situation der Handlung.¹⁵⁵

Der Möglichkeit, an einem System verschiedene Instrumente mitwirken zu lassen, entspricht es, daß im 17. Jahrhundert meist nähere Angaben bezüglich der jeweils zu einem System gehörigen Instrumente fehlen. Eine gewisse Auswahl trifft natürlich der vorangesetzte Schlüssel. Dies gilt gerade auch für die Opernsinfonie dieses Jahrhunderts. Sie weist in der Regel drei oder fünf

fallen. Aus rein praktischen Gründen (Anleitung für den Kopisten) behandelt Rousseau einmal solche Fragen (Dictionnaire, Art. *Copiste*, S. 126). Er tritt für die ital. Art der Partituranordnung ein. Hiller dagegen (WN 3/Anh. [1769], S. 163) spricht sich bei der Behandlung dieses Artikels von Rousseau entschieden für die alte Notierungsweise aus. Auf die verschiedenen Partituranordnungen des 18. Jhs. geht Carse, *Orchestra* S. 115, kurz ein. Zum Thema Partituranordnung liegt jetzt eine Münchner Dissertation vor: Kl. Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970.

¹⁵⁴ Vgl. Carse a.a.O.

¹⁵⁵ So gehört die Trompete zu Kampfszenen aller Art, zu großen Aufzügen, die Flöte ins pastorale Milieu, das Horn zur Jagdmusik usw.

Systeme auf¹⁵⁶, die von den Möglichkeiten der Streicher ausgehen. Dieser Streichersatz gibt für den Kapellmeister durch seine Anordnung in unmittelbar benachbarten Systemen das musikalische Geschehen übersichtlich wieder; die Anordnung eignet sich also sehr gut für die Zwecke der Direktion.¹⁵⁷

Die Geschlossenheit der Streicherakkolade¹⁵⁸ bleibt unberührt, als es gegen 1700 immer üblicher wird, auch für die Bläser eigene Systeme zu notieren.¹⁵⁹ Da es sich zunächst um Diskantinstrumente (Trompeten in Clarinlage, Oboen, Flöten) handelte, ergaben sich keine besonderen Probleme. Die neu hinzukommenden Systeme wurden über die Streicherakkolade gesetzt (gewöhnlich die Trompeten zuoberst, darunter die Oboen). Dem alten Analogiedenken bei der schriftlichen Fixierung von Musik, hoher Ton = oben, tiefer Ton = unten, ist damit Genüge getan.

Schwieriger wird es schon mit der Einordnung des Fagotts in die Partitur. Auf der einen Seite bildet es den Baß der beiden Oboen, mit denen es im *Concerto d' oboè*¹⁶⁰ in das Orchester hereingenommen wird. Es ist deshalb sinnvoll, sein System unmittelbar bei den Oboen (also über den Streichern) zu belassen. Andererseits widerspricht dies aber dem Empfinden von hoch und tief in der musikalischen Schrift. So lag es nahe, besonders auch wegen der engen Bindung des Fagotts an den Baß, das System nach unten zu verlegen. In Frage kam nur der Raum *über* dem Basso continuo, da dieser auch als Bild Fundament des Ganzen sein wollte. Dadurch wird der Baß von den übrigen Streichern getrennt, was jedoch schon bei der Einordnung von Singstimmen geschah. Da er eigentlich nicht nur Grundstimme des Streicherchors, sondern Fundament der ganzen Partitur ist, kann er ohne weiteres für sich stehen. Meist hebt sich das Problem bezüglich der Einordnung des Fagott-

¹⁵⁶ g2 / g2 / f4 bzw. g2 / g2 / c3 / c4 / f4. Die Wahl von drei oder fünf Systemen hängt von dem zur Verfügung stehenden Orchester ab. Für bestimmte Theater ist jeweils eine bestimmte Anzahl von Systemen innerhalb der Partitur typisch. Die größere Partitur weist auf eine relativ bedeutendere Bühne, die kleinere auf ein Theater von geringeren Ausmaßen. Besonders deutlich ist dies in Venedig zu verfolgen. Vgl. Wiel, op. cit.

¹⁵⁷ So begründet auch Hiller a.a.O. diese Anordnung.

¹⁵⁸ Sie pendelt sich in Italien gegen Ende des 17. Jhs. auf regelmäßig vier Systeme ein.

¹⁵⁹ In ital. Partituren bekommt in der Regel jeder einzelne Bläserpart ein eigenes System.

¹⁶⁰ „Oboenensemble“ (z. B. als Akkoladenbezeichnung für die drei Systeme Ob. I / Ob. II / Fg. in Partituren A. Scarlattis anzutreffen. Vgl. das Beispiel S. 122). Das Vorbild für dieses Trio (das nicht unbedingt solistisch besetzt zu sein brauchte, wie wir es für die Ouvertüren J. B. Lullys gewöhnlich annehmen) ist wohl in der Militärmusik zu suchen. Bezeichnenderweise erscheinen die *Concerti d' oboè* zuerst bei entsprechenden Szenen (vor allem in Märschen) auf der Bühne als Funktionsmusik (zus. mit Hr.).

systems dadurch von selbst auf, daß dieses als eigener Part verschwindet, daß das Fagott also ohne besonderen Hinweis am System des *Basso* teilnimmt.

Das mir vorliegende handschriftliche Material macht in den seltenen Fällen, in denen das Fagott ein eigenes System erhält, von beiden aufgeführten Möglichkeiten Gebrauch. Dabei spielt die Frage der Funktion des Instruments keine Rolle. In Porporas Sinfonie zu *Gli orti esperidi* (1721; Autograph!) z. B. bildet das Fagott ein eigenes System über den Streichern und unter den beiden Oboen (darüber *Trombe di caccia*), obwohl es im großen und ganzen lediglich den Baß verstärkt. In der Einleitung zum *Carlo il Calvo* (1738) dagegen, ebenfalls von Porpora, wo es sich im Verein mit den Oboen an einigen Stellen vom Tutti absondert, ist es unmittelbar über den Baß notiert.¹⁶¹

Erneut tauchte das Problem auf, als die Hörner in das Orchester hereingenommen wurden. Während die Trompeten auf Grund ihrer Lage (entscheidend ist das Clarinregister) gut über den Streichern stehen konnten, war die Einordnung der neu ins Orchester kommenden Blechinstrumente nicht so einfach. Sie stehen durchschnittlich eine Oktave tiefer als die Trompeten, also mit ihrem diatonischen Register im Bereich der zweiten und dritten Saite der Viola. So ergab sich die Frage, ob man sie als Blechinstrumente im Verein mit den Trompeten an die Spitze der Partitur stellen oder aber, dem Umfang ihrer wichtigsten Lage entsprechend (z. B. *d*¹—*b*¹ für das *D*-Horn), über oder unter die Viola notieren sollte. Wie wir sehen werden, finden in Italien, aber vorerst auch nur hier, beide Lösungen Verwendung.

Zunächst wurden die Hörner zu den Trompeten an die Spitze gestellt, die Akkoladen bilden somit eine Gruppenpartitur, welche die Bläser als Komplex über den Streichern anordnet. Unmittelbar über die Violinen, wegen ihrer engen Verknüpfung mit diesen, werden die Oboen notiert. Darüber stehen die Hörner, wegen ihres Umfangs meist unter den Trompeten. Sie können aber mit diesen die Plätze tauschen. Diese Anordnung, die uns aus deutschen Partituren vor allem der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geläufig ist, zeigen auch die Opernhandschriften A. Scarlattis, Porporas und Vincis. Sie soll als die *alte Partituranordnung* bezeichnet werden.¹⁶²

¹⁶¹ So auch in den frz. Ouvertüren Porporas zum *Polifemo* und zur *Ifigenia in Aulide* (beide 1735).

¹⁶² Eine Ausnahme bildet die Einleitung zu Porporas *Meride e Selinunte* (1726) mit folgender Anordnung: VV. / Hr. / Va. / B. Ein Grund für diese bei Porpora ungewöhnliche Partiturnotierung ist nicht zu ersehen. In solchen außergewöhnlichen Fällen ist es stets möglich, daß die Partituranordnung des Komponisten vom Kopisten geändert worden ist. So hat z. B. die Sinfonie zu Leos *La morte di Abele* (1738) in der Hs. *Neapel Cons.* die Hörner und Oboen, wie es für Leo in dieser Zeit üblich ist, unter den Violinen notiert, während die Hs. *München StB* die alte Partituranordnung Hr. / Ob. / Str. aufweist. Solche Änderungen sind jedoch selten. Der

Die andere Möglichkeit, nämlich die Hörner nach ihrem Tonumfang in die Partitur einzuordnen, wendet Leo seit etwa 1730 an. Diese Art der Notierung¹⁶³, die, wenn sie nicht auf Leo zurückgeht, doch wenigstens durch seine Partituren bekannt und verbreitet wurde, ist seit dieser Zeit typisch für italienische Handschriften und für Komponisten, die zu Italien in enger Beziehung stehen, ohne freilich die alte Art zu verdrängen. So kann diese Partituranordnung ein sicheres äußeres Erkennungsmerkmal für einen bestimmten Komponisten italienischer Provenienz sein.¹⁶⁴ Möglicherweise wendet Leo diese seit ihm sich ausbreitende Art der Notierung bereits in den Opern der 20er-Jahre an. Aus den Sinfonien läßt sich dies nicht erkennen, da sie vor 1730 keine Hörner beschäftigen (die Oboen stehen hier, sofern sie notiert sind, über den Streichern; die einzige Sinfonie vor 1730, die auch Trompeten verwendet, diejenige zur Erstfassung des *Argento* von 1728, zeigt die alte Partituranordnung: Trp. / Ob. / Str.). Doch liegt mir das Material für die Schlußszene der Oper *Il trionfo di Camilla* (1726) von Leo vor, die folgende Anordnung zeigt: Trp. (F) / VV. / Va. / Hr. / B. Sie zeigt bereits die für Leo typische Stellung der Viola über den Hörnern, so daß diese unmittelbar zum Baß treten.

Die „unnatürliche“ Trennung von Trompeten und Hörnern einerseits, von Viola und Baß andererseits, zeigt deutlich das Bestreben, die Instrumente ihrem Umfang nach in die Partitur einzuordnen.¹⁶⁵ Die Viola steht nur zufällig in der unmittelbaren Nähe der Violinen. Treten Oboen hinzu, so schieben sie sich zwischen Violinen und Viola. Die übliche Anordnung der Instrumente in der Leoschen Sinfonie der 30er- und 40er-Jahre sieht demnach folgendermaßen aus: VV. / Ob. / Va. / Hr. / B. Treten an die Stelle der Hörner Trompeten, so stehen diese wegen ihres höher liegenden Umfangs über der Viola.¹⁶⁶ Daneben finden sich bei Leo auch Fälle, allerdings seltener, wo die Viola wieder zu dem System tritt, auf das für sie häufig verwiesen wird,

Kopist hütete sich normalerweise, eine Umordnung der Vorlage vorzunehmen, da sich dadurch die Gefahr für Verschreibungen nur erhöhte.

¹⁶³ Sie wird künftig *italienische Partituranordnung* genannt.

¹⁶⁴ Eine Anzahl der in der vorliegenden Arbeit aufgeführten unechten Sinfonien war allein schon auf Grund der Partituranordnung verdächtig (Kap. VIII, S. 441 ff.).

¹⁶⁵ So begründet auch Rousseau a.a.O. diese Art der Anordnung.

¹⁶⁶ Z. B. in der Sinfonie zum *Siface* (1737). Diese Einleitung verwendet die Sinfonie zur *Emira* (1735), wo anstatt der Trompeten Hörner mitwirken. Sie sind unter die Viola notiert. Zusammen kommen Trompeten und Hörner nur in einer Sinfonie Leos vor, in der zum *Evergete* (1731, Rom!; mit diesem von mir des öfteren zum Aufführungsort Rom gesetzten Ausrufezeichen erinnere ich an den Abschnitt S. 58 ff., der auf die relativ große Anzahl der in röm. Orchestern zur Verfügung stehenden Blechbläser hinweist; sie ermöglichte dort stets eine Besetzung mit Trp. und Hr.).

also zum Baß.¹⁶⁷ Die Hörner kommen dadurch unter die Oboen zu stehen, so daß die Bläser einen geschlossenen Komplex bilden, so wie es ursprünglich an der Spitze der Akkolade der Fall war. Allerdings sind nun die Plätze vertauscht. Die Violinen bildeten sozusagen die Achse. Die Oboen sind auch unterhalb die nächsten Nachbarn (wegen ihrer engen Anlehnung an die Violinen). Diese Anordnung (VV. / Ob. / Trp. / Hr. / Va. / B.) übernimmt Jommelli von seinem Lehrer Leo und behält sie durchweg bei.¹⁶⁸

Pergolesi Partituranordnung ist uneinheitlich, selbst innerhalb der gleichen Sinfonie. Der junge Musiker schwankt zwischen der hergebrachten und der neuen Notierungsweise. Eine solche Unentschiedenheit bezüglich der Partituranordnung treffen wir auch beim jungen Mozart an. Für den ersten Satz verwendet Pergolesi stets die alte Anordnung, wobei für ihn charakteristisch ist, daß die Hörner nicht über, sondern unter den Oboen stehen: Ob. / Hr. / Str. Treten Trompeten hinzu, so stehen diese ganz an der Spitze, z. B. im ersten Satz der Sinfonie zu *S. Guglielmo Duca d' Aquitania* (1731): Trp. / Ob. / Hr. / Str.¹⁶⁹ Im dritten Satz ist diese Anordnung nur in den Sinfonien zur *Salustia* (1731/32) und zum *Flaminio* (1735) anzutreffen; in den anderen Sinfonien Pergolesis dagegen werden die Hörner hier unmittelbar über den Baß notiert, was wohl damit zusammenhängt, daß sie sich völlig an das Fundament anschließen.¹⁷⁰ Tritt die Viola in einem eigenen System hinzu, so steht sie wie bei Leo über den Hörnern. Der einzige Mittelsatz, der Hörner verwendet, notiert diese ebenfalls zwischen Viola und Baß.¹⁷¹

Um die Mitte des Jahrhunderts wird die Partituranordnung in Italien nochmals modifiziert.¹⁷² Wohl im Zusammenhang mit der satztechnischen Loslösung vom Baß trennt sich die Viola auch im Partiturbild vom Fundament und tritt unmittelbar unter die Violinen. Darunter folgen die Holzbläser und das Blech, schließlich der Baß. Die zwischen den Streichern eingelagerten Bläser ordnen sich im Laufe der Zeit in der heute geläufigen Rei-

¹⁶⁷ Vor allem in G-Dur-Sinfonien, was wiederum unterstreicht, daß die Lage des Instruments innerhalb des gesamten Tonraums für die Einordnung in die Partitur Leos maßgeblich war. Der Tonraum der G-Hörner liegt eine Quart höher als der der D-Hörner, während derjenige der Violen konstant bleibt.

¹⁶⁸ Nur die erste der erhaltenen Opern Jommellis, der *Ricimero* (1740), hat, der Sinfonie nach zu schließen, noch die alte Partituranordnung: Hr. / Ob. / Str. Zur Partituranordnung der Sinfonie zum *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749) — Hr. / Str. — vgl. Katalog Nr. 158.

¹⁶⁹ Die gleiche Partituranordnung hat die Sinfonie zu D. Sarris *Berenice* (1732; Ms. *Neapel Cons.*). Sarri übernimmt aber später Leos Anordnungsweise.

¹⁷⁰ Die Oboen haben in den Schlußsätzen keine eigenen Systeme. Falls Trp. mitwirken, so steht für diese die Anweisung, daß sie die Hornstimmen *in chiave di violino* mitspielen sollen, d. h. in der Oberoktave.

¹⁷¹ *Salustia* (1731/32).

¹⁷² Die bisherigen Anordnungen bestehen jedoch weiter.

henfolge Fl. / Ob. / (Klar.) / Fg. / Hr. / Trp. / Pk.¹⁷³, und durch Herausnehmen des ganzen Bläserkomplexes aus der Mitte und Übertragen an die Spitze der Partitur entsteht zu Anfang des 19. Jahrhunderts, eng verbunden mit dem Aufkommen des Partiturdruks für die Sinfonie, die moderne Partituranordnung.¹⁷⁴

Bei den in der vorliegenden Arbeit behandelten Komponisten ist die angeführte Variante der italienischen Partituranordnung noch nicht anzutreffen. Jommelli verwendet auch nach 1753 noch die ursprüngliche italienische Partituranordnung. Die neue Art verbreitet sich jedoch rasch und findet auch bei süddeutschen Komponisten häufig Verwendung. Mozart gebraucht sie nach anfänglichem Schwanken in der Partituranordnung (zusammenhängend mit seinen Reisen) ausschließlich.¹⁷⁵ Sie hält sich für Handschriften auch noch im 19. Jahrhundert, und zwar nicht nur in Italien.¹⁷⁶ Hier hat sie noch G. Verdi angewendet.¹⁷⁷

¹⁷³ Vgl. etwa das Autograph von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* KV 551 (1788), Beispiele bei G. Schünemann, *Musiker-Handschriften von Bach bis Schumann*, 3. Aufl., Berlin 1936, Tf. 42, und bei W. Gerstenberg, *Musikerhandschriften von Palestrina bis Beethoven*, Zürich 1960, Bd. 1, Tf. 119.

¹⁷⁴ Diese neue Art der Notierung läßt sich also nicht aus der alten Partituranordnung, wie sie etwa noch die späten Sinfonien Haydns in den Hss. zeigen, herleiten (vgl. Haydns Werke in der Musiksammlung d. Nationalbibl. Széchény in Budapest, hrsg. anlässlich der 150sten Jahreswende seines Todes 1809—1959, Budapest 1959 [Veröff. d. Nationalbibl. Széchény 48], S. 29, 34, 45/46. Schünemann, *Musiker-Hss.* Tf. 32. Gerstenberg Tf. 92—94). Hier stehen die Bläser in umgekehrter Reihenfolge, das Blech zuoberst, darunter die Holzbläser. Instrukтив sind die autographen Hss. der fünften bis siebten Sinfonie Beethovens (Schünemann, *Musiker-Hss.* Tf. 59 ff.; Autograph der *Pastorale* in Bonn, Beethoven-Archiv). Während die fünfte (op. 67, 1804—08) und sechste (op. 68, 1807/08) noch die ital. Partituranordnung zeigen: VV. / Va. / Ob. / Klar. / Fg. / Hr. / Trp. / Pk. / Vc. / B., allerdings bereits mit den Bläsern in „moderner“ Reihenfolge (Hr. über den Trp.!), hat die siebte (op. 92, 1811/12) den Wandel zur modernen Partitur vollzogen. Haller führt die Umordnung der Bläser innerhalb der ital. Anordnung in die uns aus der modernen Partituranordnung geläufige Reihenfolge auf Mozart zurück, während seiner Ansicht nach die heute übliche Partituranordnung auf Beethoven zurückgehen soll (op. cit. S. 237 ff.).

¹⁷⁵ L. Schieder-mair, W. A. Mozarts Hs. in zeitlich geordneten Nachbildungen, Bückeburg/Leipzig 1919 (Veröff. des Fürstl. Inst. f. musikw. Forschung I, später II/1). Schünemann, *Musiker-Hss.* Tf. 37 ff. Gerstenberg Tf. 107 f.

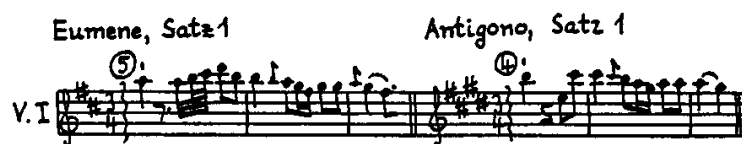
¹⁷⁶ G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia* (1816), *Guillaume Tell* (1829; für beide Beispiele in E. Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, Princeton 1955, Bd. 2, Tf. 100 bzw. 102), Sinfonie zu *La gazza ladra* (1817; Faks. des Autographs Mailand 1934). Fr. Schubert, Sinfonie in *b*-Moll (1822; Faks. des Autographs München 1923), Oktett (op. posth. 166, 1824; Beispiel bei M. Hürlimann, *Musikerhss. v. Schubert bis Strawinski*, Zürich 1961, Tf. 4).

¹⁷⁷ *Requiem* (1874; Faks. des Autographs Mailand 1941. Beispiel bei Hürlimann Tf. 41). *Falstaff* (1893; Faks. des Autographs Mailand 1961).

Tonarten

Häufigste Tonart der neapolitanischen Opernsinfonie des 18. Jahrhunderts ist *D*-Dur. Dies hängt, wie bereits erwähnt, mit der bevorzugten und in den von mir behandelten Opernsinfonien fast ausschließlich verwendeten Trompetenstimmung in *D* zusammen. Durch die enge Verknüpfung mit den Trompeten hat sich diese Tonart den Ruf des Festlichen und Glänzenden zugezogen. Er macht sie zur beliebtesten Sinfonietonart des 18. Jahrhunderts überhaupt, erst recht in der italienischen Oper, und zwar auch dann noch, als die Trompeten in der Sinfonie an Bedeutung verlieren und fast ganz durch die Hörner verdrängt werden.¹⁷⁸ Festlichkeit und Glanz machen ja in der Hauptsache das Wesen der neapolitanischen Opernsinfonie aus. Begünstigt wird die Vorliebe für *D*-Dur, abgesehen von der bequemen Applikatur für die Diskantinstrumente (Violinen, Oboen), noch dadurch, daß hier der höchste Ton innerhalb des zur Verfügung stehenden Tonraums (*d*³) gleichzeitig die Oktave des Dreiklangs auf der I. Stufe ist, so daß in dieser Tonart in exponiertester Lage dieser Dreiklang mit der Oktave als Spitzenton gesetzt werden kann, was die Leuchtkraft noch erhöht.

Da *d*³ nicht überschritten wird, ist der gleiche Klang bei anderen Tonarten nur in verhältnismäßig tieferem Register möglich oder durch eine weniger „glänzende“ Lage (Quint- oder Terzlage) zu ersetzen. Die Sinfonie zu Jommellis *Antigono* (1747?), die in *E*-Dur steht, verwendet z. B. die ersten beiden Sätze der *D*-Dur-Sinfonie zum *Eumene* (2. Fass., 1747). An denjenigen Stellen, an denen die *D*-Dur-Sinfonie *d*³ berührt, muß für die Einleitung des *Antigono* entsprechend geändert werden, da *e*³ nicht zur Verfügung steht:



Sicher sind solche Überlegungen der Grund dafür, daß aus der Sinfonie des *Eumene* nur die ersten beiden Sätze übernommen werden; *d*³ kommt im Schlußsatz zu häufig vor, und hier können solche Stellen wegen der periodischen Struktur der Oberstimme (Melodie!) schlecht geändert werden. Jommelli entnimmt den dritten Satz aus einer *F*-Dur-Sinfonie, wodurch dieses Problem von vornherein ausgeschaltet ist (*Didone abbandonata* [1. Fass., 1747]).

¹⁷⁸ Seit etwa 1730.

Auffallend ist das völlige Vermeiden von C-Dur als Sinfonietonart. Diese Tonart wird von den in der vorliegenden Arbeit behandelten Komponisten für die Sinfonie nirgends angewendet. Auf die Bestimmung der neapolitanischen Sinfonie weist wieder einmal die Tatsache hin, daß die Molltonarten für die Rahmensätze fast nie verwendet werden. Sie paßten nicht recht für eine festliche und glänzende Repräsentationsmusik, als welche die neapolitanische Opernsinfonie fungierte. Zwar war das Moll noch nicht wie später im Sinne der Affektenlehre ausschließlich mit Leid und Schmerz, mit Pathos schlechthin, identifiziert, aber es diente doch eher für eine ernste und würdevolle Musik. Wir finden es deshalb ziemlich häufig in der französischen Ouvertüre verwendet. In der neapolitanischen Sinfonie dagegen beherrscht es viele Mittelsätze, ein beliebtes Kontrastmittel, oft unter Beibehaltung des Grundtons. Bevor wir zu den Tonarten der Mittelsätze übergehen, sollen die in den Ecksätzen verwendeten Tonarten in folgender Tabelle übersichtlich angegeben werden:

Gesamtzahl
der vorliegenden

Sinfonien ¹⁷⁹		D	d	Es	E	e	F	G	g	A
Porpora	31	18	2 ¹⁸⁰		1 ¹⁸⁰	2 ¹⁸⁰	1	7		
Vinci	19	12					3	2	2 ¹⁸¹	
Pergolesi	7	7								
Leo	30	15					1	8	2 ¹⁸²	4 ¹⁸³
Jommelli	31	18		1 ¹⁸⁴	3 ¹⁸⁵		5	4		
		118	70	2	1	4	2	10	21	4

¹⁷⁹ Umfaßt alle gesammelten Einleitungen dieser Komponisten bis 1753 (ohne die Sinfonien in den Zwischenakten), also auch die frz. Ouvertüren Porporas. Ausgeschlossen bleiben Sinfonien zu Kammerkantaten (vgl. S. 14, Anm. 16) sowie unechte und zweifelhafte Sinfonien.

¹⁸⁰ Frz. Ouvertüren.

¹⁸¹ *Rosmira fedele* (1725), *Maria dolorata* (1725?), beide mit einem b als Schlüsselvorzeichen. Die Sinfonie zu *Maria dolorata* ist eine Bearbeitung der Sinfonie zu *Rosmira fedele*.

¹⁸² *Pisistrato* (1714), *S. Elena al calvario* (1734), beide mit einem b als Schlüsselvorzeichnung.

¹⁸³ *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario* (1724?), *Zenobia in Palmira* (1725), *Il trionfo di Camilla* (1726), Sinfonie im Ms. *Dresden LB*, alle mit 2 # als Schlüsselvorzeichnung. Die Sinfonie zum *Trionfo di Camilla* hat mit derjenigen zur *Zenobia* die Außensätze gemeinsam, die Sinfonie im Ms. *Dresden LB* entspricht in den Außensätzen der Einleitung zum *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario*, im Mittelsatz der Einleitung zu *Il trionfo di Camilla*.

¹⁸⁴ *La passione* (1749).

¹⁸⁵ Die Sinfonien zur *Semiramide* und zum *Tito Manlio* (beide 1743) haben nur

In den Mittelsätzen interessiert uns nicht die Tonart für sich, sondern das Verhältnis zu den Ecksätzen. Auf die häufige Verwendung des Moll wurde bereits hingewiesen. Während dafür bis etwa 1730 die Parallele der Haupttonart überwiegt, wird diese seitdem von der Variante fast völlig verdrängt. Vinci setzt z. B. bis 1727 die Mittelsätze seiner Sinfonien sämtlich in der Parallele¹⁸⁶, seit der Oper *La caduta de' decemviri* (1727) aber in der Variante.¹⁸⁷ Zwei Mittelsätze seiner *D*-Dur-Sinfonien stehen in *A* (2 #).¹⁸⁸ Die *g*(1 *b*)-Tonart in den beiden Einleitungen zu *Rosmira fedele* (1725) und *Maria dolorata* (1725?) wird auch für den Mittelsatz dieser Sinfonien beibehalten. Er stellt jeweils nur eine langsame Überleitung vom ersten zum letzten Satz dar.

In Leos Sinfonien finden sich, abgesehen von den kurzen Überleitungen zwischen den Ecksätzen der Einleitungen zur *Zenobia* (1725) und zum *Argeno* (1. Fass., 1728) keine Mittelsätze in einer Durtonart. Leo verwendet die Parallele für den Mittelsatz noch in der Sinfonie zu *La morte di Abele* (1738)¹⁸⁹, in den 30er-Jahren eine Seltenheit. Die übrigen sieben *G*-Dur-Sinfonien dieses Komponisten, die alle der Zeit nach 1730 angehören, notieren den langsamen Satz in der Variante¹⁹⁰, ebenso zwölf der 15 *D*-Dur-Sinfonien¹⁹¹ sowie die *F*-Dur-Sinfonie.¹⁹² Für diese *F*-Dur-Sinfonie ergibt sich

drei # als Schlüsselvorzeichen. Ich gebe die von unseren modernen Dur- und Molltonarten abweichenden Schlüsselvorzeichnungen, die sich z. T. noch in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. finden (vgl. u. S. 74, Anm. 205), stets genau an, weil sie ein äußeres Merkmal einer Hs. darstellen und z. B. eine Hilfe für die Datierung bieten können. Mit der Frage, inwieweit sich diese Erscheinung auf die Musik selbst auswirkt, werden wir uns weiter unten (S. 101 ff.) befassen. Vgl. Lorenz S. 171; Quantz S. 53 f.

¹⁸⁶ *b*-Moll in den vier *D*-Dur-, *d*-Moll (2) bzw. *d* o. Vz. (1) in den drei *F*-Dur-Sinfonien.

¹⁸⁷ *d* o. Vz. in fünf *D*-Dur-Sinfonien; es kommen in diesem Zeitabschnitt nur mehr *D*-Dur-Sinfonien vor.

¹⁸⁸ *Oratorio a cinque* (1727?), *Alessandro nell'Indie* (1729). Die Sinfonie zu Teil 1 von *La contesa de' numi* (1729) hat keinen Mittelsatz. Vgl. u. S. 131 ff.

¹⁸⁹ *G*-Dur / *e*-Moll / *G*-Dur.

¹⁹⁰ *g* (1 *b*) (5) bzw. o. Vz. (2). Die Mollterz wird in letzterem Fall jeweils einzeln vorgezeichnet.

¹⁹¹ *d*-Moll (2) bzw. *d* o. Vz. (10). Davon gehört eine in die 20er- (*La semmeglianza de chi l'ha fatta* [1726]), die übrigen fallen in die 30er-Jahre. Die drei verbleibenden *D*-Dur-Sinfonien notieren den langsamen Satz in der Parallele *b*-Moll (*Orismene* [1726]), auf der IV. Stufe mit Mollterz *g* (1 *b*) (*Lo matrimonio annascuso* [1727]) bzw. belassen dafür die Tonart der Ecksätze (*Argeno* [1. Fass., 1728]). In der Parallele stehen auch die Mittelsätze der Sinfonien zum *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario* (1724?; bloße Überleitung), zu *Il trionfo di Camilla* (1726) und der Sinfonie im Ms. *Dresden LB: A—fis—A*, jeweils mit zwei # als Schlüsselvorzeichnung.

¹⁹² *f* mit zwei *b* (*La simpatia del sangue* [1737; Autograph!]).

im Mittelsatz eine damals noch äußerst ungewohnte Tonart (*f*-Moll; die fehlenden Schlüsselakzidenzien werden jeweils einzeln vorgezeichnet), die in den Sinfonien sonst nirgends anzutreffen ist. Grundsätzlich spielt für die Wahl der Tonart des Mittelsatzes diejenige der Ecksätze eine wichtige Rolle, da je nach Anfangstonart bestimmte Möglichkeiten wegen der Notwendigkeit zu vieler Akzidenzien ausfallen. Während z. B. die Variante für den Mittelsatz von *D*-Dur-Sinfonien sehr häufig anzutreffen ist, kommt sie in *F*-Dur-Sinfonien fast nie vor.¹⁹³ Ja, auch die nächsthäufigere Mittelsatztonart seit dem dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, die IV. Stufe (mit Durterz), wird in *F*-Dur-Sinfonien (also *B*-Dur) meist zugunsten des gewohnteren *C*-Dur vermieden¹⁹⁴, also der V. Stufe, die ansonsten kaum Verwendung findet. Diese Scheu vor akzidenzienreichen, ungewohnten Tonarten, die auf die Wahl der Tonart des Mittelsatzes bestimmenden Einfluß hat, hält noch lange an¹⁹⁵ und wird nur zögernd abgebaut, indem schrittweise die Grenze immer mehr in innerhalb des Quintenzirkels weiter von *C*-Dur entfernte Tonarten hineingeschoben wird. Einen Abschluß in dieser Beziehung erreicht erst das 19. Jahrhundert. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts waren akzidenzienreiche Tonarten auch eine Frage der Temperierung.

Drei Mittelsätze Leoscher Sinfonien stehen in der gleichen Tonart wie die Ecksätze, diejenigen der Einleitungen zum *Pisistrato* (1714)¹⁹⁶, zur *Zenobia* (1725)¹⁹⁷ und, wie bereits erwähnt, zum *Argeno* (1. Fass., 1728).¹⁹⁸ Es wurde schon darauf hingewiesen, daß seit den 30er-Jahren die IV. Stufe, meist und später ausschließlich mit Durterz, immer merklicher als Tonart des Mittelsatzes bevorzugt wird. Bei Leo ist sie noch selten. Er verwendet die IV. Stufe, und zwar jeweils in Moll, nur zweimal, nämlich für die langsamen Sätze der Sinfonien zu *Lo matrimonio annascuso* (1727)¹⁹⁹ und zu *S. Elena al calvario* (1734).²⁰⁰ Bei Pergolesi dagegen, der nur *D*-Dur-Sinfonien geschrieben hat, ist das Verhältnis schon ausgeglichen; drei Mittelsätze stehen in der Variante²⁰¹, vier auf der IV. Stufe (davon einer in *g*-Moll²⁰²).

¹⁹³ So erklärt es sich, daß *F*-Dur-Sinfonien seit Abkommen von der Parallele keine Mollmittelsätze mehr haben.

¹⁹⁴ *B*-Dur für den langsamen Mittelsatz einer *F*-Dur-Sinfonie verwendet erst Jommelli, und zwar in der Einleitung zum *Ciro riconosciuto* (1. Fass., 1744; dieser Satz wird in die Sinfonie der Zweitfassung von 1747? übernommen). Die drei übrigen *F*-Dur-Sinfonien Jommellis haben einen Mittelsatz in *C*-Dur.

¹⁹⁵ Vgl. Engel, Kongreß-Bericht New York 1961, S. 298 (zu Mozart).

¹⁹⁶ *g* (1 *b*).

¹⁹⁷ *A* (2 *♯*).

¹⁹⁸ *D*-Dur.

¹⁹⁹ *D*-Dur / *g* (1 *b*) / *D*-Dur.

²⁰⁰ *g* (1 *b*) / *c* (2 *b*) / *g* (1 *b*).

²⁰¹ *d*-Moll (1) bzw. *d* o. Vz. (2).

²⁰² *Lo frate 'nnamorato* (1732).

Bei Jommelli werden in den 18 *D*-Dur-Sinfonien acht Mittelsätze in der Variante²⁰³ und neun auf der IV. Stufe notiert. Der übrigbleibende langsame Satz steht auf der V. Stufe.²⁰⁴ Interessant ist die zeitliche Einordnung. Die Mittelsätze in der Mollvariante verteilen sich auf Sinfonien der Jahre 1740—48²⁰⁵, *G*-Dur-Mittelsätze werden erst seit der Einleitung zu *Caio Mario* (1. Fass., 1746) angetroffen. Auch die drei *E*-Dur-Sinfonien Jommellis haben ihren Mittelsatz auf der IV. Stufe.²⁰⁶ Auf die Einleitungen zur ersten und zweiten Fassung des *Ciro riconosciuto* (1744 bzw. 1747?) wurde bereits hingewiesen.²⁰⁷ Die drei *G*-Dur-Sinfonien, die einen Mittelsatz haben²⁰⁸, notieren ihn ebenfalls auf der IV. Stufe (*C*-Dur). Setzen wir Jommellis Sinfonien, nach Mittelsätzen geordnet, nebeneinander, so wird die wachsende Vorliebe für die IV. Stufe klar ersichtlich²⁰⁹:

IV. Stufe	17 (1743—53)
Mollvariante	8 (1740—48)
V. Stufe	4 (davon drei in <i>F</i> -Dur-Sinfonien!)

Die Mollvariante ist nur noch für *D*-Dur-Sinfonien gebräuchlich, sozusagen „Traditionstonart“.

Von den zwölf Sinfonien Porporas, die über einen Mittelsatz verfügen²¹⁰, stehen neun in *D*-Dur, eine in *F*-Dur und zwei in *G*-Dur. Drei Mittelsätze der *D*-Dur-Sinfonien sind in der Parallele notiert²¹¹, vier in der Mollvariante

²⁰³ *d*-Moll (6) bzw. *d* o. Vz. (2).

²⁰⁴ *A* (2 #) (*Ifigenia in Aulide* [1751]). Das fehlende Akzidenz für *gis* wird im Verlauf des Satzes nicht einzeln vorgezeichnet. Die Notierung von nur zwei # anstelle von dreien dürfte demnach hier ein Versehen sein. Geschlüsselt ist in der von mir benutzten Hs. nur die erste Akkolade des Mittelsatzes.

²⁰⁵ *Ricimero* (1740) bzw. *Ezio* (2. Fass., 1748). Die ersten sechs *D*-Dur-Sinfonien mit Mollvariante liegen allerdings schon in den Jahren 1740—42. Die Mollvariante für den langsamen Satz in *D*-Dur-Einleitungen kommt auch noch nach dem für die vorliegende Arbeit gesteckten Zeitraum vor, so in den Sinfonien zu Jommellis *Olimpiade* (1761; *d* o. Vz. Ed. Stuttgart 1783, Exemplar in *München StB*) und *Armida abbandonata* (1770; *d* o. Vz. Ms. *München StB*).

²⁰⁶ *A*-Dur (1) bzw. *A* (2 #) (2).

²⁰⁷ *F*-Dur / *B*-Dur / *F*-Dur.

²⁰⁸ *Isacco* (1742) hat nur die beiden Ecksätze.

²⁰⁹ Nicht miteinbezogen werden kann außer der Sinfonie zum *Isacco* auch die zur *Passione* (1749), die ebenfalls nur den Anfangs- und Schlußsatz der ital. Sinfonie aufweist. Vergleichbar sind also für Jommelli insgesamt 29 Sinfonien.

²¹⁰ Der Mittelsatz der Einleitung zu *Germanico in Germania* (1732) ist vermutlich unecht. Vgl. S. 446 f.

²¹¹ *Agrippina* (1708), *Cantata a quattro voci* (1712), *Il martirio di S. Eugenia* (1721/22).

(*d*-Moll)²¹², zwei behalten die Tonart der Ecksätze bei.²¹³ Der Mittelsatz der einzigen *F*-Dur-Sinfonie Porporas steht in *d*-Moll.²¹⁴ Die langsamen Sätze der beiden identischen *G*-Dur-Sinfonien²¹⁵ verwenden die Tonart der Außensätze, wobei häufig die Mollterz einzeln vorgezeichnet wird.

6.

Die Doppeltaktnotierung

In diesem Abschnitt soll nicht in Einzelheiten auf die verschiedenen Taktarten innerhalb der neapolitanischen Opernsinfonie eingegangen werden; es scheint mir nicht sinnvoll, diese losgelöst von den sie bestimmenden Satztypen zu behandeln. Gegenstand ist vielmehr ein Problem, das sich vor allem für die Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt, dessen Lösung aber auch für später, z. B. für die Musik der Wiener Klassiker, von großer Bedeutung ist. (Doch ist dort die Lösung meist weit schwieriger, da sich das Problem nicht mehr elementar anbietet.) Es handelt sich um die eigenartige Erscheinung der Doppeltaktnotierung, die der Musiktheorie unter dem Begriff der „zusammengesetzten Taktarten“ wohlbekannt ist.²¹⁶ In der praktischen Anwendung bei der Betrachtung von Musik aber wird sie fast nie richtig erkannt, geschweige denn sprachlich exakt gefaßt. Das richtige Verständnis dieser Erscheinung macht eine Anzahl von Aussagen über Musik des 18. Jahrhunderts, und nicht nur dieses Jahrhunderts, fragwürdig.

Ein kurzer Blick in Lehrbücher des Musikunterrichts²¹⁷ zeigt eine völlige Verwirrung im Bereich der Lehre von den zusammengesetzten Taktarten. Offenbar wurde Riemann, der sich über diese Taktarten zumindest theoretisch im klaren war — er hat sie eindeutig beschrieben und z. T. in Analysen auch richtig vorgeführt —, nicht verstanden. Riemann nennt die zusammengesetz-

²¹² *Issipile* (1733), ferner die Mittelsätze der drei identischen Sinfonien zu *Carlo il Calvo* (1738), *Semiramide riconosciuta* (2. Fass., 1739) und *Filandro* (1747).

²¹³ *Trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740); *Statira* (1742).

²¹⁴ *Meride e Selinunte* (1726).

²¹⁵ *Imeneo in Atene* (1726); *Giasone* (1732).

²¹⁶ Vgl. H. Riemann, *Allgemeine Musiklehre*, 6. Aufl., Berlin 1918, S. 93 ff.; ders., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. 21 f. u. 110; ders., *Musiklexikon*, 11. Aufl., Berlin 1929, Art. *Metrik*, Bd. 2, Sp. 1168, Art. *Taktvorzeichnung*, ebda. Sp. 1806. C. Dahlhaus, Art. *Takt*, *Riemann-Musiklexikon*, 12. Aufl., Bd. 3, Mainz 1967, S. 933 f.

²¹⁷ Vgl. etwa J. Müller-Blattau, *Die Lehre von den Elementen*, Potsdam 1935 (Hohe Schule der Musik Bd. 1), S. 52. H. Grabner, *Allgemeine Musiklehre*, 9. Aufl., Kassel/Basel 1966, S. 36 f. A. Hoeglauer, *Allgemeine Musiklehre*, München 1947, S. 62 ff.

ten Taktarten „doppelte Takte“ und definiert sie als „zweimal zweizählige“ ($\frac{4}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{8}$) bzw. „zweimal dreizählige“ ($\frac{6}{4}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{8}$) Takte.²¹⁸ Jede Hälfte des Spatiums²¹⁹ ist eine Einheit für sich, ist wirklicher Takt; „vierzählige“ und „sechszählige“ Taktarten kennt Riemann nicht. Im Zusammenhang mit dem $\frac{12}{8}$ - und dem $\frac{12}{16}$ -Takt ist bei ihm von „wirklich zusammengesetzten Taktarten“ die Rede, während die „zweizähligen“ $\frac{6}{8}$ - und $\frac{6}{4}$ - sowie die „dreizähligen“ $\frac{9}{8}$ -, $\frac{9}{4}$ - und $\frac{9}{16}$ -Takte als „mit Unrecht ‚zusammengesetzte‘ genannte Taktarten“ bezeichnet werden.²²⁰ Riemann hält also im Schriftbild gleich erscheinende Taktarten (gleiches Spatium, gleiche Taktsigle als Vorzeichnung), etwa den $\frac{6}{8}$ -Takt als Doppeltaktnotierung des $\frac{3}{8}$ -Takts und den wirklichen $\frac{6}{8}$ -Takt, bei dem das $\frac{6}{8}$ -Spatium eine Einheit, einen wirklichen Takt bildet, sauber auseinander.²²¹

In den anderen aufgeführten Lehrbüchern dagegen gibt es einen „wirklich vierzeitigen“ Takt.²²² Auch dort, wo die Bezeichnung „vierzeitig“ nicht fällt, wo der $\frac{4}{4}$ -($\frac{4}{8}$ -, $\frac{4}{2}$ -)Takt im Anschluß an Riemann „zweimal zwei-zeitig“ genannt wird²²³, sieht man an den innerhalb der schematischen Darstellungen hinzugefügten Akzenten („Hauptakzent“ auf dem ersten, „Nebenakzent“ auf dem dritten Viertel des C-Spatiums), daß ein wirklicher $\frac{4}{4}$ -Takt gemeint ist, der — wenn man Riemanns Kriterien der zusammengesetzten Taktarten anwendet — eben „zu Unrecht zusammengesetzt“ genannt wird. In der Doppeltaktnotierung trägt jede Hälfte des Spatiums als wirklicher Takt zu Beginn einen gleichen Akzent, eine Abstufung kann erst der größere Zusammenhang, die Beziehung der Takte untereinander nach ihrem metrischen Gewicht, bewirken. Dabei ist aber eine schematische Bevorzugung der jeweils ersten Hälfte des Doppeltakts (= Spatiums) vor der zweiten wirklichkeitsfremd. In den Lehrbüchern ist eine solche metrische Gewichtsabstu-

²¹⁸ Allgemeine Musiklehre S. 93. Vgl. auch Dahlhaus a.a.O., der von „zusammengesetzt binären“ und „zusammengesetzt ternären“ Taktarten spricht.

²¹⁹ *Spatium* verwende ich als neutrales Wort für den von zwei Taktstrichen begrenzten Raum.

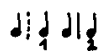
²²⁰ Ebda. S. 95.

²²¹ Den wirklichen $\frac{6}{8}$ -($\frac{6}{4}$ -, $\frac{6}{2}$ -)Takt leitet Riemann vom „zweizähligen“ Takt ab, dessen beide Zählzeiten gedrittelt statt wie üblich halbiert werden. Von daher gesehen ist es klar, daß er nicht auch den „zweimal zweizähligen“ Taktarten echte Vierertakte gegenüberstellt, etwa dem $\frac{4}{4}$ -Takt als Doppeltaktnotierung des $\frac{2}{4}$ -Takts einen wirklichen $\frac{4}{4}$ -Takt, bei dem das Spatium eine Einheit bildet; er müßte ihn analog zum wirklichen $\frac{6}{8}$ -Takt vom $\frac{2}{2}$ -Takt ableiten, mit dem der wirkliche $\frac{4}{4}$ -Takt — nach seiner Betrachtungsweise — aber identisch ist. Die Halbierung der Zählzeiten ist das Übliche und wird in der Taktsigle nicht ausdrücklich gemacht. Ich definiere einen wirklichen $\frac{4}{4}$ -Takt in Zusammenhang mit einem bestimmten musikalischen Satz u. S. 134 ff.

²²² Müller-Blattau a.a.O.

²²³ Grabner S. 37, Hoeglauer S. 67.

fung zwischen jeweils zwei Takten (den beiden Hälften des Spatiums) mit den dem ersten und dritten Viertel des C-Spatiums beigefügten Akzenten auch sicher nicht gemeint. Das C-Spatium gilt als wirklicher ($\frac{4}{4}$ -)Takt. Die Unsicherheit in solchen Taktfragen zeigt sich besonders bei H. Grabner, der — wohl aus mangelndem Verständnis — Diktionen Riemanns übernimmt, aber im Sinne Riemanns völlig unrichtig bezieht. Riemann schreibt auf S. 93 seiner Allgemeinen Musiklehre: „Nicht selten auch werden zwei Takte sozusagen in einem Takt höherer Ordnung zusammengezogen, in welchem natürlich der Taktstrich so gestellt werden muß, daß er die schwere Zählzeit des *schweren* Taktes anzeigt.“ Riemann will also bei Doppeltaktnotierung gemäß seiner Theorie, nach der innerhalb seines Postulats der alles beherrschenden periodischen Metrik bei regelmäßigem Bau jeweils der geradzahlige Takt schwerer als der vorausgehende ungeradzahlige sein soll, den Taktstrich immer vor den geradzahligen Takt gestellt haben. Da die musikalische Schrift in der Wirklichkeit meist umgekehrt verfährt und bei Doppeltaktnotierung den periodischen Zweitakter nicht, wie Riemann es will, um den Taktstrich gruppiert:



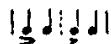
sondern zwischen die Taktstriche setzt:



bekommt nach der Riemannschen Theorie bei dieser Art der Notierung gerade das Viertel hinter dem Taktstrich geringeres Gewicht als das dritte Viertel im Spatium:



Bei Grabner aber, der Riemanns Diktion übernimmt („Die Vereinigung zweier Takte zu einem Takte höherer Kategorie ergibt den zweimal zweiteiligen Takt“)²²⁵, aber den Hintergrund nicht versteht, ist die Akzentuierung gerade umgekehrt:



im Sinne Riemanns bei Annahme von Doppeltaktnotierung falsch, für Grabner aber, der Riemanns „Takt höherer Ordnung“ als wirklichen Takt (in obigem Fall als $\frac{4}{4}$ -Takt) ansieht, notwendig und korrekt.

Ebenso verwirrend ist die Beschreibung des $\frac{6}{8}$ -Takts in den neben Rie-

²²⁴ Riemann schlägt in solchen Fällen generelle Verschiebung des Taktstrichs vor. Vgl. etwa System der musikalischen Rhythmik und Metrik S. 110.

²²⁵ S. 36.

mann zitierten Lehrbüchern.²²⁶ Dieser Takt wird bei Müller-Blattau als „zusammengesetzt“ schlechthin bezeichnet, aber ausschließlich vom zweiteiligen Takt (Unterdrittelung der Zählzeiten eines $\frac{2}{4}$ -Taktes) abgeleitet.²²⁷ Bei Hoeglauer²²⁸ soll er (ebenso der $\frac{6}{4}$ -Takt) stets als Takt „mit 6 Zählseinheiten“ aufgefaßt werden, bestehend aus „ 2×3 Einheiten“; es handelt sich also für Hoeglauer beim $\frac{6}{8}$ -Takt um eine „ungerade Taktart“. In der schematischen Darstellung wird diese Taktart (ebenso der $\frac{6}{4}$ -Takt) entsprechend unter den „zusammengesetzten ungeraden Taktarten“ aufgeführt; die Akzentuierung (erstes Achtel des $\frac{6}{8}$ -Spatiums mit Hauptakzent, viertes mit Nebenakzent) zeigt aber, daß ein wirklicher $\frac{6}{8}$ -Takt gemeint ist. Grabner schließlich führt den $\frac{6}{8}$ -Takt nur als zweiteiligen, durch Unterdrittelung der Zählzeiten eines $\frac{2}{4}$ -Taktes entstehenden Takt auf.²²⁹ Er übernimmt also die Formulierung Riemanns vom „Takt höherer Ordnung“ nur für die „zweimal zweiteiligen“ Takte, während er „zweimal dreiteilige“ Takte (entsprechend Riemanns „zweimal dreizähligen“ Taktarten) nicht kennt.

Diese Verwirrung bei der Behandlung von Taktfragen kommt nicht von ungefähr. Sie ist letztlich darin begründet, daß die Bezeichnung „Takt“ in ihrer musikalischen Bedeutung sehr schillernd ist. In der heutigen sprachlichen Verwendung belegt „Takt“ verschiedene Seiten des musikalischen Satzes und seiner schriftlichen Fixierung. Wie nur selten ein Begriff der musikalischen Terminologie ist „Takt“ auf Grund der Unbestimmtheit der Bedeutung ungeeignet, auf musikalische Sachverhalte schlagwortartig angewendet, als Terminus schlechthin eingesetzt zu werden, wie dies ständig geschieht.

Die mehrfache Bedeutung von „Takt“ läßt eine Untersuchung des Begriffs von verschiedenen Gesichtspunkten her zu. Eine solche Arbeit steht noch aus. Sie hätte sich als Aufgabe zu stellen, die verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten klar voneinander zu scheiden und vielleicht neu zu benennen. „Takt“ sollte letzten Endes nur mehr eine ganz konkrete Aussage in bezug auf den musikalischen Satz beinhalten, so daß eine Verständigung ohne vorherige Klärung, was man unter der Bezeichnung jeweils meint, jederzeit möglich ist.

Ich verwende das Wort „Takt“ in der vorliegenden Arbeit, sofern es nicht mit einer Taktvorzeichnung zusammengesetzt wird, nur in einer Bedeutung, soweit ich sehe, der wichtigsten: „Takt“ für sich allein ist für mich eine Ein-

²²⁶ Mit einer Rolle für die Unsicherheit beim Erfassen der $\frac{6}{8}$ -Taktnotation spielt der Umstand, daß der wirkliche $\frac{6}{8}$ -Takt auf Grund einer eigenartigen Struktur nur schlecht klassifiziert werden kann. Auch die in der Theorie übliche Ableitung vom $\frac{2}{4}$ -Takt, wobei die Zählzeiten statt halbiert gedrittelt werden, beschreibt diese Taktart nicht adäquat. Vgl. dazu S. 139 f.

²²⁷ A.a.O.

²²⁸ S. 67.

²²⁹ S. 36. Auf S. 35 ist allerdings zu lesen, daß der „ $\frac{6}{8}$ -Takt 6 Zählzeiten im Wert eines Achtels zusammenfaßt“.

heit von zwei oder drei Zählzeiten, die in der ersten Zählzeit, die den Akzent der Einheit trägt, zentriert ist. Mit dieser Einheit wird dem „Taktprinzip“ unterworfen, vor allem metrisch gebundene Musik gemessen, bei der Analyse abgezählt. Schon dieser Gesichtspunkt des Abzählens verlangt unbedingt, daß „Takt“ in diesem Falle unter einer einheitlichen Bedeutung verwendet wird. Nur so sind Ergebnisse aus Analysen verschiedener Werke überhaupt vergleichbar. „Zusammengesetzte Taktarten“ sind für mich — ich schließe mich hier Riemann an — nur wirkliche Doppeltaktnotierungen.

Eine andere wichtige Bedeutung von „Takt“ betrifft die „Taktnotierung“, die graphische Erscheinung als „Spatium“. „Takt“ gibt in dieser Bedeutung die Anzahl der Notenwerte an, die jeweils in einem durch zwei Taktstriche abgegrenzten Schriftraum enthalten sind. Eine Taktsigle (C, C oder ein „Bruch“) bringt den Umfang des „Taktes“ exakt zum Ausdruck und legt gleichzeitig Akzente fest, stuft die im Spatium enthaltenen Notenwerte nach einer bestimmten Akzentfolge ab. Diese Seite des Taktbegriffs hängt mit der Herkunft des „Taktes“ vom „Tactus“, der Zeitmessung innerhalb der Mensuralmusik, zusammen. Mit „Takt“ als „Taktnotierung“ ist somit untrennbar der Aspekt der Temponahme und des Dirigierens verbunden. Die Untersuchung des Begriffs „Takt“ unter diesen beiden Gesichtspunkten, Tempo und Dirigieren, ist schon historisch gesehen legitim, vom Sprachzusammenhang Tactus — Takt sogar der naheliegendere Aspekt. Schon im 17. Jahrhundert muß das Wort „Takt“ aber einen Bedeutungswandel durchgemacht haben, wohl in solchen Taktarten, in denen „Takt“ als „Tactus“, als Schlagzeit, graphisch dargestellt in durch Taktstriche abgegrenzten Schrifträumen, mit der Gliederungseinheit, dem neuen in einem Akzent zentrierten Maß, zusammenfiel. „Takt“ bedeutet seitdem vor allem diese Einheit im musikalischen Satzbau.

Das gleiche Wort benennt also nun verschiedene Seiten des musikalischen Satzes. In Zusammensetzungen mit einer Taktsigle (etwa „C-Takt“, „ $\frac{6}{8}$ -Takt“) ist in der vorliegenden Arbeit unter „Takt“ die graphische Erscheinung als Taktnotierung, als Taktart, gemeint. Das Spatium, der durch zwei Taktstriche abgegrenzte Schriftraum, kann mit der Maßeinheit des musikalischen Baues identisch sein, muß es aber nicht. Sofern „Takt“ als Spatium und „Takt“ als Maß nicht zusammenfallen, bringe ich dies, wenn nötig, jeweils klar zum Ausdruck. So bezeichne ich die Notierung von $\frac{3}{8}$ -Einheiten in $\frac{6}{8}$ -Spatien als „ $\frac{3}{8}$ -Takt in $\frac{6}{8}$ -Doppeltaktnotierung“, von $\frac{2}{4}$ -Einheiten in C-Spatien als „ $\frac{2}{4}$ -Takt in C-Doppeltaktnotierung“. Beim Abzählen und Gliedern gehe ich stets vom „Takt“ als Maßeinheit aus.²³⁰

²³⁰ Eine Ausnahme stellt der Incipitkatalog dar. Im Hinblick auf den Benutzer wird dort der C- und $\frac{12}{8}$ -Takt nach Spatien gezählt. Vgl. im Katalog die Anm. 5.

Durch diese Ausführungen erfährt auch das Wort „Taktstrich“ eine neue Beleuchtung. Wie „Takt“ kann „Taktstrich“ Zweifaches bedeuten: Der die Systeme vertikal durchschneidende Strich teilt zunächst nur den Raum ab, den der „Tactus“, ein Nieder- und Aufschlag beim Dirigieren, umfaßt; somit hat der Strich mit dem Akzent der Maßeinheit, vor dem er bei Doppeltaktnotierung auch nicht durchweg steht, direkt nichts zu tun, erst recht kann er kein Hinweis schlechthin auf Schwerpunkte innerhalb der Tektonik sein, wie dies Riemann bei Doppeltaktnotierung forderte.²³¹ Regelmäßig steht der Taktstrich vor dem Akzent der Einheit nur dann, wenn Spatium und Gliederungsmaß zusammenfallen. Von diesem Zusammentreffen erhält das Wort „Taktstrich“ die andere Bedeutung als Repräsentant eines Akzentschemas, mit der es in der sprachlichen Verwendung heute gewöhnlich verbunden ist. Für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der Taktstrich in der Praxis noch ganz das, was er ursprünglich war, ein mit zeitlichen Vorstellungen verbundener Ordnungsstrich, der zwar stets vor einem betonten Taktteil steht, aber nicht vor jeder Taktbetonung stehen muß, der sich vor tektonischen Schwerpunkten finden kann, sehr oft aber gerade in Gegenteil vor dem „leichten“ Takt steht.²³²

Typisch für den ersten Satz der neapolitanischen Opernsinfonie ist der C-Takt.²³³ Er wird von Porpora, Vinci und Pergolesi ausschließlich verwendet, Leo wechselt zuweilen mit dem C-Takt ab. Andere Taktarten an dieser Stelle finden sich erst bei Jommelli.²³⁴ Besonders der Dreiertakt ist im ersten Satz der Sinfonie immer selten, so daß G. J. Vogler noch 1778 sagen kann: „Man ist nicht gewohnt, das erste Allegro einer Sinfonie im $\frac{3}{4}$ -Takt

²³¹ Vgl. o. S. 77. Eine solche Forderung setzt zweierlei voraus: erstens muß die metrische Abfolge der Takteinheiten schematisch nach schwer — leicht bzw leicht — schwer geschehen — Riemann behauptet letzteren Fall für die Periode, eine heute allgemein in Frage gestellte Theorie; zweitens müssen sämtliche Bauglieder eine durch 2 teilbare Anzahl von Einheiten umfassen. Nur unter diesen beiden Voraussetzungen kann der Taktstrich bei Doppeltaktnotierung stets vor dem „schweren“ Takt stehen, da von der Einschaltung von „halben oder überkompletten“ Spatien (eine bzw. drei Einheiten umfassend) zum Ausgleich von Verschiebungen gegen den Taktstrich nach ungeradzahligen Gliedern in der „gemeinüblichen Notierung“ kein Gebrauch gemacht wird (H. Riemann, Vademecum der Phrasierung, 3. Aufl, Leipzig 1912, S. 55). Da der musikalische Bau mit völlig regelmäßigen (d. h. durch 2 teilbaren) Gliedern einen Ausnahmefall darstellt, erledigt sich Riemanns Forderung bezüglich der Taktstrichsetzung bei Doppeltaktnotierung von selbst.

²³² Vgl. in diesem Zusammenhang Lorenz S. 203 ff., Tobel S. 64 (vor allem auch Anm. 20).

²³³ Rousseau, Dictionnaire, Art. *Ouverture*, S. 362: „Ils débutent par un morceau saillant et vif, à deux ou à quatre temps“.

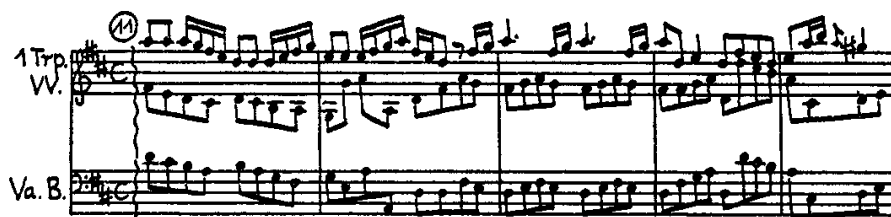
²³⁴ $\frac{2}{4}$ -Takt zuerst in der Sinfonie zum *Eumene* (1. Fass., 1742), $\frac{3}{4}$ -Takt zuerst in der Sinfonie zur *Didone abbandonata* (1. Fass., 1747).

zu sehen. Es gibt sehr wenige derselben.²³⁵ Freilich, so selten, wie man aus Voglers Bemerkung schließen könnte, sind erste Sätze im $\frac{3}{4}$ -Takt in dieser Zeit nicht mehr.²³⁶ Den $\frac{3}{4}$ -Takt im ersten Satz verwendet vereinzelt schon A. Scarlatti. Derartige Stücke tendieren aber deutlich zum geraden Takt, was ihnen ein ganz eigenartiges Gesicht verleiht. Man vgl. z. B. den Anfang der Sinfonie zum *Tigrane* (1715); $\frac{2}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Struktur greifen ineinander²³⁷:



Wir wollen nun den für den ersten Satz der neapolitanischen Opernsinfonie typischen C-Takt näher betrachten und seine Merkmale herausarbeiten.

Der Anfangssatz der Sinfonie zu Vincis *Ernelinda* (1726) beginnt nach einer einleitenden Fanfare²³⁸ folgendermaßen:



Wir haben zwei rhythmisch und harmonisch geschlossene Glieder vor uns, die jeweils zwei Spatien umfassen. Sie wirken wie Vorder- und Nachsatz

²³⁵ Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Bd. 1, Speyer 1778, S. 55.

²³⁶ Vgl. Münster S. 163, Anm. 2.

²³⁷ Ms. *Neapel Cons.* Die Sinfonie hrsg. v. G. Piccioli (Bearb.), Mailand 1960. Vgl. auch den ersten Satz von Scarlattis *Giuditta* (1695), Ms. ebda., hrsg. v. L. Bianchi, Rom 1964.

²³⁸ Beispiel S. 108.

einer Periode.²³⁹ Solche rhythmisch geschlossenen Sätze²⁴⁰ umfassen jedoch sonst bei regelmäßigem Bau stets vier Takte. Sie öffnen sich, wenn sie auf der Tonika enden, im dritten Takt und schließen das Glied, rhythmisch wie harmonisch, im vierten. Ein gutes Beispiel in diesem Zusammenhang bildet der Anfang der Arie *Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken* aus Bachs *Weihnachtsoratorium*²⁴¹:



günstig vor allem deswegen, weil dem Glied eine dem ersten Glied im vorigen Beispiel analoge Baßstruktur zugrundeliegt: $I / VI / IV - V / I$.²⁴² Hier umfaßt das Glied indessen vier Spatien, der Leittonvorhalt findet in T. 3 statt (Continuo), Kadenzziel ist T. 4 mit einer Zäsurfloskel:



die derjenigen im obigen Beispiel in der zweiten Hälfte des zweiten Spatiums entspricht:



Dort ist sie schärfer, eine typische Wendung der italienischen Oper dieser Zeit.²⁴³

Demnach müssen wir in halben Spatien, in $\frac{2}{4}$ -Takten, zählen, wenn das Beispiel aus Vincis Sinfonie auch taktmäßig, in bezug auf die Anzahl der Einheiten, mit dem Anfang der Bachschen Arie übereinstimmen soll. Daß dies richtig ist, beweist die Wiederholung der beiden Glieder auf der V. Stufe im Anschluß an das obige Beispiel. Dadurch, daß sich zwischen das zweite Glied und die Wiederholung der ganzen Gruppe von vier Spatien ein halbes Spatium schiebt, in dem zur V. Stufe kadenziert wird, rückt der Einsatz der Wiederholung auf das dritte Viertel:

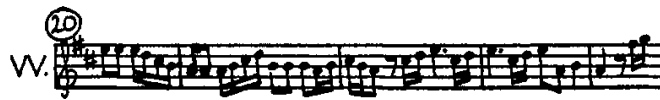
²³⁹ Eine wirkliche Periode liegt nicht vor. Die beiden Glieder werden zusammen nur noch einmal wiederholt, im übrigen Satz erscheint nur das zweite Glied, auf verschiedene Stufen gestellt. Vgl. S. 109 ff.

²⁴⁰ Sie können auch mit Halbschluß auf der Dominante enden.

²⁴¹ GA Bd. 5/2, S. 248; Neue GA Serie 2, Bd. 6, S. 289.

²⁴² Ein weiteres Beispiel für diese Klangfolge im Baß S. 214. Zu dieser typischen und häufig anzutreffenden Baßführung vgl. W. Fischer, Zur Entwicklungsgesch. des Wiener Klass. Stils, StMw 3 (1915), S. 38 ff.

²⁴³ Sie tritt in den verschiedensten Varianten auf und begegnet vor allem in der Opernarie, wo sie durch weiblich endende Verse zustandekommt.



Die Gewichte bleiben selbstverständlich gleich. Es wäre falsch, hier von einer metrischen Verschiebung zu sprechen. Die Akzente verteilt allein der einzelne rhythmisch geschlossene Satz. Die Taktstriche gehen damit nicht konform, sie sind mit zeitlichen Vorstellungen verbundene Ordnungsstriche, welche die Komposition in einzelne Zellen einteilen. Mit den Grenzen der Bauglieder müssen sie nicht zusammenfallen. Eine Verschiebung ist also nur äußerlich, „optisch“ vorhanden, hervorgebracht durch den Umstand, daß die Taktstriche nicht Einzel-, sondern Doppeltakte, zwei Maßeinheiten, einschließen, so daß Einsätze nach ungeradzahligen Gliedern bald auf die erste, bald auf die zweite Hälfte des Spatiums treffen müssen. Dies ist charakteristisch für den C-Takt in der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Würden durch die Taktstriche jeweils halbe Spatien, also wirkliche ($\frac{2}{4}$ -)Takte abgeteilt, so wären keine „Verschiebungen“ mehr möglich. Dies übersieht z. B. Vl. Helfert, wenn er zum ersten Satz der Einleitungssinfonie zur *Serenata Operosa terni colossi moles* (1735) von Fr. V. Mića bemerkt, daß die Reprise „mit einer metrischen Verschiebung um einen halben Takt eintritt“.²⁴⁴ Daß er diese Entdeckung nur in dieser Sinfonie, nicht aber in Sinfonien anderer Opern Miças macht, liegt ganz einfach daran, daß hier ausnahmsweise der erste Satz im C-Takt notiert ist, während alle übrigen Anfangssätze von Opernsinfonien Miças $\frac{2}{4}$ -Taktnotierung aufweisen, so daß eine angeblich „metrische Verschiebung“ nicht mehr möglich ist.

Geläufig ist uns dieser C-Takt mit in zwei $\frac{2}{4}$ -Einheiten teilbaren Spatien aus Werken J. S. Bachs²⁴⁵, der ihn sowohl mit C als auch mit C sigelt.²⁴⁶ Diese im nördlichen Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch verbreitete Gepflogenheit, gleiche Taktstruktur sowohl mit C als auch mit C zu bezeichnen, hängt wohl mit Tempovorstellungen zusammen. Der Unterschied zwischen C und C wird in Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung dort offenbar noch als ein tempomäßiger und nicht als eine Be-

²⁴⁴ Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform, AfMw 7 (1925), S. 131.

²⁴⁵ Vgl. etwa die Arien *Widerstehe doch der Sünde* aus der Kantate BWV 54 (GA Bd. 12/2, S. 61 ff.; Neue GA Serie 1, Bd. 18, S. 3 ff.) und *Erbarme dich, laß die Tränen dich erweichen* aus der Kantate 55 (GA Bd. 12/2, S. 81 ff.).

²⁴⁶ C findet sich vor allem in ersten Sätzen von Instrumentalkonzerten. Vgl. z. B. die *Brandenburgischen Konzerte* Nr. 2, 3, 5 und 6. Der erste Satz des dritten *Brandenburgischen Konzerts* wurde als *Sinfonia* für die Kantate BWV 174 (GA Bd. 35, S. 105 ff.; Neue GA Serie 1, Bd. 14, S. 65 ff.) wiederverwendet und erhielt hier C als Taktvorzeichnung. Vgl. für solche unterschiedliche Taktvorzeichnungen gleicher Stücke auch die ersten Sätze von BWV 1043/1062 und 1052/1052 a bzw. 146.

zeichnung für verschiedene Taktnotierungen aufgefaßt. Da das Tempoverhältnis zwischen C und C nicht mehr rational festgelegt ist, kommen die beiden Siglen in ihrer Bedeutung Tempowörtern gleich. Auch der echte $\frac{2}{2}$ -Takt kann im nördlicheren Deutschland in dieser Zeit sowohl mit C als auch mit C²⁴⁷ gesigelt werden. In Italien dagegen herrscht diese Vielfalt in der Bedeutung der Taktzeichen C und C damals nicht mehr; die auf das Tempo ausgerichtete Komponente scheint geschwunden zu sein.²⁴⁸ C bezeichnet regelmäßig den $\frac{2}{2}$ -Takt (auch wenn er sehr langsam abläuft), C den $\frac{2}{4}$ -Doppeltakt. Seit etwa 1730 entsteht in Italien dann allerdings in Zusammenhang mit einem ganz bestimmten musikalischen Satz eine Variante des $\frac{2}{2}$ -Taktes, die von ihrer Herkunft aus dem $\frac{2}{4}$ -Takt die Sigle C beibehält.²⁴⁹ Diese neue Taktart — nur sie nenne ich „ $\frac{4}{4}$ -Takt“ — verdrängt aber den C-Takt als Doppeltaktnotierung nicht, sondern besteht fortan neben ihm. Der C-Takt als Doppeltaktnotierung des $\frac{2}{4}$ -Takts findet sich auch später noch, z. B. bei den Wiener Klassikern und bei Fr. Schubert, und zwar nicht nur in langsamen Sätzen, wie Riemann behauptet.²⁵⁰ Die zweifache Bedeutung in bezug auf die Taktstruktur, die der Sigle C jetzt anhaftet ($\frac{2}{4}$ -Takt in Doppeltaktnotierung bzw. $\frac{4}{4}$ -Takt), sowie die Tatsache, daß einerseits der mit C gesigelte $\frac{4}{4}$ -Takt und der mit C gesigelte $\frac{2}{2}$ -Takt als Takteinheiten identisch sind, daß andererseits C und C mancherorts überhaupt nie eindeutig auf bestimmte Taktstrukturen festgelegt waren, sondern Tempovorstellungen ausdrückten, ist die Ursache dafür, daß das Verständnis für den C-Takt als Doppeltaktnotierung des $\frac{2}{4}$ -Takts nach und nach schwand. Heute wird er kaum noch erkannt.

Kehren wir nun zum ersten Satz von Vincis *Ernelinda*-Sinfonie zurück. Da der C-Takt jeweils Doppeltakte durch Taktstriche abtrennt, ist es nicht nur sinnvoll, sondern sogar um einer richtigen Betrachtung des Baues willen

²⁴⁷ Vgl. das Präludium in BWV 539 (GA Bd. 15, S. 148) sowie die Eingangschöre der Kantaten BWV 64 (GA Bd. 16, S. 113 ff.) und BWV 80 (GA Bd. 18, S. 319 ff.), ferner den Schlußchoral der Kantate BWV 79 (ebda. S. 308 ff.).

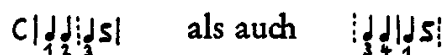
²⁴⁸ Ob auch in der Kirchenmusik, wo Taktschlagen üblich war, müßte untersucht werden.

²⁴⁹ Darüber S. 134 ff.

²⁵⁰ Musiklexikon, 11. Aufl., Art. *Taktvorzeichnung*. Vgl. etwa die Exposition des ersten Satzes von Mozarts Streichquartett KV 387 (GA Serie 14/Nr. 14, S. 106 f., bzw. Neue GA Serie 8, Werkgruppe 20, Abteilung 1, Bd. 2, S. 3 ff.; mit Verschiebung durch ungeradzahlige Glieder) und Schuberts Lied *Über allen Gipfeln ist Ruh* (*Wanderers Nachtlied II*, GA Serie 20, Bd. 7, S. 70; am Schluß beginnen die beiden wiederholten Verse *Warte nur, balde ruhest du auch* zuerst auf dem ersten, dann auf dem dritten Viertel, der Schlußklang kommt deshalb einmal auf das erste, das zweite Mal auf das dritte Viertel zu stehen, da die beiden Glieder jeweils zweieinhalb Spatien = fünf Takte umfassen. Vgl. dazu Thr. G. Georgiades, Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, S. 19).

unumgänglich notwendig, das halbe Spatium als das zu zählen, was es wirklich ist, nämlich als *ganzen Takt*. Nimmt man bei C-Doppeltaktnotierung das ganze Spatium als „Takt“, so ergeben sich sowohl unnötige Schwierigkeiten und Unstimmigkeiten bei der Darstellung als auch eigenartige Diskrepanzen beim Vergleich mit analogen Sätzen, die in einem einfachen Takt notiert sind.²⁵¹ So haben z. B. erste Sätze Jommellischer Sinfonien, die im C-Takt notiert sind (20 von 31), wenn man das ganze Spatium als Takt ansieht, 34—87 Takte Umfang, während solche im $\frac{2}{4}$ -Takt (7) 129—152 Takte zählen.²⁵² Die durchschnittlichen Taktzahlen wären (jeweils gerundet) für C-Taktnotierung 65, für $\frac{2}{4}$ -Taktnotierung 139. Es besteht also ein beträchtlicher Unterschied bezüglich des Umfangs zwischen Sätzen, die im C-Takt, und solchen, die im $\frac{2}{4}$ -Takt notiert sind. Dieser krasse Unterschied verschwindet, wenn man den C-Takt als Doppeltaktnotierung wertet und für Sätze in dieser Taktart dann durchschnittlich 130 Takte ansetzen kann.²⁵³

Die wichtigsten Erkennungsmerkmale des zusammengesetzten C-Taktes — um sie nochmal zusammenzufassen — sind die folgenden: Wiederholte Glieder können „optisch“ verschoben erscheinen. Die Kadenz ist sowohl auf Viertel



innerhalb des Spatiums möglich, ein Schluß bzw. eine Zäsur also auf dem ersten und dritten Viertel.²⁵⁴ Gibt es nun einen Unterschied zwischen C als

²⁵¹ Die Sigle C allein bedeutet im folgenden grundsätzlich diesen teilbaren, aus zwei $\frac{2}{4}$ -Takten zusammengesetzten Doppeltakt, \mathbb{C} immer den $\frac{2}{2}$ -Takt. Heute behauptet man zwar bei Verschiebungen gegen den Taktstrich in der oben beschriebenen Art keine metrische Verlagerung mehr. Da man aber in der Regel hinter dem C-Takt grundsätzlich den $\frac{4}{4}$ -Takt sieht, muß zur Erklärung von Verschiebungen angenommen werden, daß einzelne $\frac{2}{4}$ -Takte eingelagert sind, ohne daß der Taktwechsel bei der Taktstrichsetzung berücksichtigt wird. Vgl. C. Dahlhaus, Art. *Taktstrich*, Riemann-Musiklexikon, 12. Aufl., Bd. 3, Mainz 1967, S. 934: „Die Ausnahmen sind im allgemeinen in der Scheu, einen Taktwechsel zu notieren, begründet; z. B. wird ein zwischen $\frac{4}{4}$ -Takte eingefügter $\frac{2}{4}$ -Takt nicht als solcher kenntlich gemacht, so daß sich in den folgenden $\frac{4}{4}$ -Takten die Schwerpunkte um 2 Viertel verschieben.“ Wie will man auf diese Weise einen Konzertsatz oder eine Arie im C-Takt von Bach verstehen, wo solche Verschiebungen auf Schritt und Tritt begegnen können?

²⁵² Bei den verbleibenden vier Sätzen handelt es sich um Stücke im $\frac{3}{4}$ -Takt.

²⁵³ Typisch für das oben Gesagte ist z. B. die Feststellung R. Münsters (S. 174) für die Sinfonie 9 von C. G. Toeschi, die Exposition des ersten Satzes sei um die Hälfte kürzer als diejenige des ersten Satzes der Sinfonie 8. „Sinfonie 8: Exposition mit 49 Takten; Sinfonie 9: Exposition mit 24 Takten“ (Anm. 1). Die Diskrepanz verschwindet, wenn man sich darüber informiert, daß der erste Satz der Sinfonie 8 im $\frac{3}{4}$ -, derjenige der Sinfonie 9 aber im C-Takt notiert ist, also in der Exposition in Wirklichkeit 48 Takte zählt.

²⁵⁴ Vgl. etwa das Beispiel S. 214 unten, T. $\frac{3}{4}$ bzw. 16/17.

aus zwei $\frac{2}{4}$ -Takten zusammengesetztem Doppeltakt und wirklich notiertem $\frac{2}{4}$ -Takt? Kompositionstechnisch ist kein Grund für die Wahl dieser oder jener Taktart zu ersehen. Die Notensymbole, ihre Relationen und ihre Bedeutung für den musikalischen Satz sind beidemal gleich. Natürlich denkt man sofort an eine Auswirkung der Notierungsart auf das Tempo eines Stückes, daß etwa der $\frac{2}{4}$ -Takt rascher auszuführen sei als der zusammengesetzte C-Takt oder auch umgekehrt. Doch gibt es sowohl rasche als auch langsame Sätze im C- und im $\frac{2}{4}$ -Takt. Jommelli z. B. verwendet für die Mittelsätze seiner Sinfonien, sofern sie im geraden Takt stehen, im von mir behandelten Zeitraum fast immer den $\frac{2}{4}$ -Takt²⁵⁵, den er aber auch anstelle des C-Takts in den ersten Sätzen einiger Sinfonien notiert. Seine Vorgänger dagegen schreiben langsame Sätze im geraden Takt (sofern er nicht „vermischt“ ist²⁵⁶) entweder im C- oder im C-Takt, also in den Taktarten, die auch für die ersten Sätze verwendet werden.

Einen Einstieg, der in dem einen oder anderen Fall zur Lösung solcher Probleme führen kann, bildet nicht die Frage nach dem Tempo, sondern die nach dem Satztypus, nach der Herkunft, dem Vorbild eines in einer bestimmten Taktart notierten Stückes. Tatsächlich kann man feststellen, daß bestimmte Taktarten häufig mit diesem oder jenem Satztypus verbunden sind, bereits als Notenbild eine gewisse Vorstellung von der Wirkungsweise des Stückes vermitteln. So wird der $\frac{2}{4}$ -Takt gerne mit straff rhythmisierten²⁵⁷, klar periodisch gebauten Sätzen verbunden, wobei es keine Rolle spielt, ob das Stück langsam oder schnell auszuführen ist. Es kann auch bei metronomisch gleichem Tempo rascher wirken als ein anderer Satztypus mit gleicher Taktstruktur. Man vgl. z. B. die Anfänge der Mittelsätze in den Sinfonien zu Jommellis *Ezio* (1. Fass., 1741; Beispiel S. 381, T. 1—4) und *Talestri* (1751; Beispiel S. 387). Beide Sätze haben die gleiche Tempovorschrift *Andante*. Wahrscheinlich wird man den $\frac{2}{4}$ -Satz etwas rascher spielen. Aber auch bei identischer Temponahme wirkt dieser Satz beschleunigter. Seine straffe, pointierte Art suggeriert den Eindruck einer relativ rascheren Bewegung. Der C-Satz dagegen hat eine durchaus verschiedene Physiognomie, was sich u. a. in der Führung des Basses zeigt; er sticht deutlich gegen den schlicht hingesetzten und klar die I. und V. Stufe markierenden Baß des $\frac{2}{4}$ -Satzes ab. Es handelt sich um zwei verschiedene Satztypen, was sich auch in der unterschiedlichen Taktnotierung (bei gleicher Taktstruktur!) zeigt.

²⁵⁵ Drei Ausnahmen: C-Takt in den Sinfonien zur *Ifigenia in Aulide* und zum *Talestri* (beide 1751), $\frac{6}{8}$ -Takt in der Sinfonie zur *Didone abbandonata* (2. Fass., 1749).

²⁵⁶ Vermischte Taktarten sind solche mit Unterdrittelung der Taktteile, also $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{4}$ usw. Vgl. Fr. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 1/1, Berlin 1759, S. 103 f.

²⁵⁷ Punktierte und „lombardische“ Rhythmen.

Anstelle des $\frac{2}{4}$ -Taktes verwenden die Komponisten vor Jommelli für den gleichen Typus den C -Takt, so z. B. Pergolesi im Mittelsatz der Sinfonie zur *Salustia* (1731/32; Beispiel S. 216, T. 1—4). Wie im eben angeführten Mittelsatz zu Jommellis *Ezio*-Sinfonie fällt auch in diesem Stück wieder das prägnante Hinstellen der Stufen *I* und *V* auf, was durch das gemessene *Andante* des Basses, durch das Pochen in gleichmäßigen Vierteln auf dem Grundton der jeweiligen Stufe unterstrichen wird. Auch der straffe, punktierte Rhythmus findet sich wieder, ferner der Auftakt von der Unterquarte. Ein ganz anderes Gesicht zeigt dagegen ein Mittelsatz Pergolesis im C -Takt, derjenige der Sinfonie zu *Il prigionier superbo* (1733; Beispiel S. 214). Der Unterschied kommt, abgesehen von der anderen Tempobezeichnung, schon im Notenbild, in der Taktnotierung, zum Ausdruck. Solche Beobachtungen bezüglich des Zusammenhangs zwischen dem einzelnen Satztypus und der dafür verwendeten Taktnotierung dürfen grundsätzlich nicht verallgemeinert werden.

Doppeltaktnotierung wie im zuletzt angeführten Beispiel ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders im zweiten Viertel, für alle einfachen Taktarten üblich. Es handelt sich dabei wohl um eine Schreibgewohnheit in Analogie zum C -Takt, mit der möglicherweise Tempovorstellungen verbunden sind. Kompositionstechnisch unterscheiden sich Sätze in Doppeltaktnotierung nicht von solchen, die Einzeltakte schreiben. Der $\frac{2}{4}$ -Takt erscheint nicht nur unter der Sigle C , sondern auch — freilich ungleich seltener — mit Beibehaltung der Einzeltaktbezeichnung als Doppeltaktnotierung, etwa in der Arie *Son regnante, e son guerriero*, die im Autograph von Leos Einleitung zu *La simpatia del sangue* (1737) unmittelbar auf die Sinfonie folgt²⁵⁸:



²⁵⁸ In den in der vorliegenden Arbeit behandelten Sinfonien kommt diese Art der Notierung nur in den Mollteilen des ersten Satzes der Einleitung zu Leos *La morte di Abele* (1738; Beispiel S. 244) vor. $\frac{2}{4}$ -Takt als Doppeltaktnotierung mit Sigle $\frac{2}{4}$ findet sich auch in den Schlußsätzen der Sinfonien zu Fr. Feos *Siface* (1723) und *Andromaca* (1730), beide hs. in *Neapel Cons.* bzw. *London BM.*

Im Gegensatz zum C-Takt ist hier die Doppeltaktnotierung aus der Takt-
sigle $\frac{2}{4}$ ohne weiteres erkennbar. Ein schriftmäßiger Unterschied zwischen
den beiden Arten der Doppeltaktnotierung des $\frac{2}{4}$ -Taktes besteht lediglich
bezüglich der Zeichen für gewisse Pausenwerte: innerhalb des mit $\frac{2}{4}$ be-
zeichneten Doppeltaktes werden die Pausen für das ganze Spatium und für
das halbe (= Einzeltakt) durch

≡ und ≡

innerhalb des mit C bezeichneten Doppeltaktes aber durch

≡ und ≡

angegeben. Auch die übrigen Doppeltaktnotierungen geben bei neapolitani-
schen Komponisten diese Pausenwerte wie der mit der Sigle $\frac{2}{4}$ versehene
Doppeltakt wieder und unterscheiden sich so (abgesehen von anderen Kri-
terien) vom C-Takt.

Die beiden Doppeltaktnotierungen des $\frac{2}{4}$ -Taktes mit der Sigle $\frac{2}{4}$ bzw. C
fallen, was den Umfang der einzelnen Spatien betrifft, mit dem \mathbb{C} ($\frac{2}{2}$)-Takt
zusammen:

$\mathbb{C} | \text{d} | \text{d} | = \frac{2}{4} (\text{bzw. C}) | \text{d} | \text{d} | \text{d} | \text{d} |$

In gleicher Weise decken sich auch andere Doppeltaktnotierungen äußerlich,
in bezug auf die Ausdehnung des Spatiums, auf die Anzahl gleicher Noten-
werte zwischen zwei Taktstrichen, mit anderen einfachen Taktarten, etwa
der $\frac{3}{8}$ -Takt als Doppeltakt mit dem einfachen $\frac{6}{8}$ -Takt. Sie dürfen indessen
hier wie dort nicht miteinander verwechselt werden, da die Struktur jeweils
grundverschieden ist. Der $\frac{3}{8}$ -Takt z. B. kann als Doppeltakt Kadenz und
Zäsur bzw. Schluß, ebenso wie der C-Takt, auf der ersten und zweiten Hälfte
des Spatiums haben; beim Einzeltakt, also auch bei den vermischten Takt-
arten, dagegen trifft die Zäsur immer auf den Anfang des Spatiums, das hier
mit dem Takt identisch ist. Im als Doppeltakt notierten $\frac{3}{8}$ -Takt können
wiederholte Glieder wie im C-Takt optisch verschoben erscheinen, was im
 $\frac{6}{8}$ - oder \mathbb{C} ($\frac{2}{2}$)-Takt nicht möglich ist.²⁵⁹

In neapolitanischen Partituren kann man Doppeltaktnotierungen ohne wei-
teres von Taktarten unterscheiden, die äußerlich gleich große Spatien, aber in
der Bedeutung von Einzeltakten, aufweisen. Einerseits ist die Bedeutung
von C und \mathbb{C} klar festgelegt (für C eindeutig nur bis zum Aufkommen der
neuen, von mir als $\frac{4}{4}$ -Takt bezeichneten Struktur); andererseits wird auch

²⁵⁹ Die Doppeltaktnotierung des $\frac{6}{8}$ -Taktes ist der $\frac{12}{8}$ -Takt. Er wird aber nicht
vom $\frac{6}{8}$ -, sondern vom C-Takt abgeleitet, was sich in den Pausenzeichen für das
halbe (≡) und ganze Spatium (≡) bemerkbar macht.

bei zusammengesetzten Taktarten, sofern ein „Bruch“ als Taktvorzeichnung gesetzt wird, die Sigle des zugrundeliegenden einfachen Taktes beibehalten.²⁶⁰ Man vgl. etwa die Beispiele auf S. 272 f. bzw. 292 (beachte in letzterem den Eintritt der Zäsur — Halbschluß — auf der zweiten Hälfte des Spatiums = T. 8; im $\frac{6}{8}$ -Satz trifft sie immer auf den Anfang des Spatiums). Außerhalb Neapels jedoch wird der Doppeltakt, sofern ein „Bruch“ als Taktvorzeichnung gesetzt wird, fast überall mit der Sigle des einfachen Taktes gleichen Umfangs bezeichnet, im eben angeführten zweiten Beispiel würde also ebenfalls $\frac{6}{8}$ stehen.²⁶¹ Diese Gepflogenheit, zwei grundverschiedene Taktstrukturen mit der gleichen Sigle zu bezeichnen, stiftete Verwirrung und ist schuld daran, daß der sehr häufig vorkommende in Doppeltakten notierte $\frac{3}{8}$ -Takt mit $\frac{6}{8}$ -Sigle heute fast nie erkannt wird. Dabei spielt er eine wichtige Rolle nicht nur in der Musik des 18. Jahrhunderts. In solchen Fällen muß der jeweilige Takt aus der Struktur des Stückes erkannt werden, etwa durch die Untersuchung, auf welchen Teilen des Spatiums Kadenz und Zäsur bzw. Schluß stehen, ob Verschiebungen sich entsprechender Glieder gegen den Taktstrich vorkommen usw. Allerdings neigt der mit $\frac{6}{8}$ bezeichnete $\frac{3}{8}$ -Takt in Doppeltaktnotierung auffallend zur Ebenmäßigkeit im Bau (Geradzahligkeit der Glieder), so daß Verschiebungen immer selten sind. Einziger Anhaltspunkt ist deshalb meist die Frage nach der Zäsur.

Viele Probleme lösen sich oft recht einfach bei richtigem Erkennen von $\frac{3}{8}$ -Doppeltaktnotierung. So ist es ganz natürlich, daß bei einer Anlage in regelmäßigen Perioden die Kadenzschritte bei Doppeltaktnotierung, sofern der Taktstrich vor dem ungeradzahligen Takt steht, stets auf die erste Hälfte des Spatiums (= ungeradzahliger Takt), das Kadenzziel, die Tonika, dagegen auf die zweite Hälfte fallen müssen. Bei einer Betrachtung solcher Sätze als $\frac{6}{8}$ -Struktur muß man derart einfache Dinge umständlich und falsch als stete Vorhaltsbildungen erklären, welche die Zäsur auf die zweite Taktzeit, das vierte Achtel, verschieben.

W. Serauky²⁶² schreibt zum Schlußsatz von Händels op. 6/3²⁶³: „Der Rhythmus dieses Satzes könnte an die Gigue, den typischen Schlußsatz der Suite, gemahnen, doch sind in ihr die Wiederholungen in der Regel 8taktig, während hier höchstens 4taktige Wiederholungsteile begegnen, wie der Anfang unseres Final-Allegros bezeugen mag:

²⁶⁰ Ausgenommen der $\frac{12}{8}$ -Takt.

²⁶¹ Die großen Pausenwerte werden deshalb so notiert, als ob die Spatien Einzelakte darstellen würden: ≡ für das Spatium (= Doppeltakt), ≡ für das halbe Spatium (= Takt).

²⁶² G. Fr. Händel, Bd. 3, Kassel/Basel 1956, S. 448.

²⁶³ GA Bd. 30, S. 44 f.



(Zitatende).

Das Rätsel ist leicht zu lösen. Es liegt Doppeltaktnotierung vor. Der Satz kommt nicht von der Gigue, sondern vom Menuett (Tempoangabe!) her. Es handelt sich um den typischen $\frac{3}{8}$ -Schlußsatz in der Sinfonie der Neapolitaner nach 1730. Händel notiert sogar einmal einen solchen Schlußsatz, der ausdrücklich *Menuet* genannt ist, in Doppeltakten mit der Sigle $\frac{6}{8}$, den Abschluß der Ouvertüre zum *Arminio* (1737)²⁶⁴:



Schwierig zu erkennen ist die Doppeltaktnotierung vor allem dann, wenn der Taktstrich jeweils so gesetzt wird, daß er vor den geradzahligen Takt zu stehen kommt. Dies begegnet von Anfang an, zunächst freilich nur selten, und wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts häufiger. Da, wie erwähnt, Sätze in $\frac{3}{8}$ -Doppeltaktnotierung mit $\frac{6}{8}$ als Sigle meist völlig regelmäßig, also ohne Verschiebungen gebaut sind, trifft nun die Zäsur bzw. der Schluß immer auf den Anfang des Spatiums, genau wie beim echten $\frac{6}{8}$ -Takt. Ich ziehe als Beispiel die Arie II/4 aus Händels *Berenice* (1737; erster Einsatz der Singstimme) heran²⁶⁵:

VV. colla parte

Demetrio

Sù, Megera, Tesi - fone, Aletto! dal mio petto Cupido fuga - te

B.

²⁶⁴ GA Bd. 89, S. 4. Vgl. auch das *A tempo di Minuet* aus der Sonata Nr. 9 der XV Solos for a German Flute, Hoboy, or Violin, Opera prima (1731), Händel-GA Bd. 27, S. 36.

²⁶⁵ GA Bd. 90, S. 46.

Die ganze Arie besteht nur aus geradzahligen Gliedern, die Zäsur trifft folglich immer auf den Anfang des Spatiums. Trotzdem ist bei einer genauen Untersuchung der Glieder ohne weiteres zu erkennen, daß $\frac{3}{8}$ -Struktur vorliegt. So bildet gleich die Vertonung des ersten Satzes *Sù, Megera, Tesifone, Aletto!* eindeutig ein geschlossenes viertaktiges Glied analog dem oben gezeigten Beispiel aus Bachs *Weihnachtsoratorium*.²⁶⁶ Durchweg verraten sich solche Taktnotierungen durch den notwendigerweise immer vorhandenen scheinbaren Auftakt von drei Achteln, die nichts anderes sind als ein Einzeltakt der zugrundeliegenden Taktstruktur. Sie können selbst einen (echten) Auftakt erhalten. Später, besonders innerhalb der Musik der Wiener Klassiker und hier vor allem in der Instrumentalmusik, sind die Strukturen viel komplizierter als in diesem einfach gebauten Stück Händels. Die verschiedene Bedeutung der Sigle $\frac{6}{8}$ in bezug auf die Taktstruktur wirkt sich nun auf die Komposition aus, indem innerhalb desselben Stückes bald die eine, bald die andere Struktur ($\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$) durchbricht. Ich kann hier nicht näher auf solche Fragen eingehen.

Die Doppeltaktnotierung wird von Theoretikern des 18. Jahrhunderts häufig angeführt und richtig beschrieben.²⁶⁷ Klar und verständlich behandelt z. B. Fr. W. Marpurg die besonderen Merkmale der zusammengesetzten Taktarten²⁶⁸: „So wie es in der Dichtkunst einfache und zusammengesetzte Tonfüße giebt: so giebt es auch in der Musik einfache und zusammengesetzte Tactarten. Einfach sind alle diejenigen, worinnen nicht mehr als Ein guter Tacttheil, und Ein schlimmer Tacttheil vorhanden ist. Zusammengesetzt sind alle diejenigen, worinnen mehr als Ein guter Tacttheil, und Ein schlimmer Tacttheil vorhanden ist. Diese letztern sind keine wesentliche Tactarten, sondern entstehen nur zufälliger weise, wenn zween einfache Tacte von eben derselben Art verbunden, und in den Raum eines einzigen Tacts geschrieben werden. Man machet dergleichen Zusammensetzungen mit allen reinen und vermischten, geraden und ungeraden Tactarten. Der $\frac{2}{2}$ giebt einen $\frac{4}{2}$ Tact. Der $\frac{2}{4}$ giebt einen $\frac{4}{4}$ Tact. . . . Der $\frac{3}{2}$ giebt $\frac{6}{2}$, der $\frac{3}{4}$ giebt $\frac{6}{4}$, der $\frac{3}{8}$ giebt $\frac{6}{8}$, der $\frac{6}{4}$ giebt $\frac{12}{4}$ und der $\frac{6}{8}$ giebt $\frac{12}{8}$.²⁶⁹ . . . Das wesentliche Kenn-

²⁶⁶ S. 82.

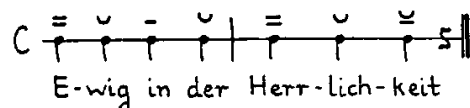
²⁶⁷ Für ein konkretes Beispiel (eine Arie aus R. Keisers *Tomyris*) vgl. J. Fr. Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin* 1 (Berlin 1782), S. 37.

²⁶⁸ S. 107 ff. u. S. 121.

²⁶⁹ Einen wirklichen $\frac{4}{4}$ -Takt (ebenso $\frac{4}{2}$ -Takt) kennt Marpurg nicht (vgl. op. cit. S. 98 ff. bzw. 121 ff.) Er geht vom „Takt“ in der (jüngeren) Bedeutung von einer Gliederungseinheit aus. Unter diesem Gesichtspunkt ist der $\frac{4}{4}$ -Takt mit dem $\frac{2}{2}$ -Takt identisch (vgl. dazu o. S. 76, Anm. 221; Riemann bezieht als gründlicher Kenner der Musiktheorie seine Anschauungen über die Taktarten aus Beiträgen zur Taktlehre bei Theoretikern des 18. Jhs.). Das Gleiche können wir auch bei anderen Musiktheoretikern des 18. Jhs., die vom „Takt“ als Gliederungseinheit ausgehen,

zeichen wodurch ein einfacher Tact von einem zusammengesetzten unterschieden wird, ist, daß, da die männliche Cäsur allezeit auf einen guten Tacttheil fallen muß, und in den einfachen Tactarten nur ein guter Tacttheil vorhanden ist, folglich daselbst diese Cäsur nirgends, als auf diesen guten Tacttheil, d. i. auf den ersten Haupttheil des Tacts fallen kann. Hingegen sind in den zusammengesetzten Tactarten alle beyde guten Haupttheile der Cäsur fähig. Die Ursache, warum selbige öfters, z. E. in einem im $\frac{4}{4}$ -Tact componierten Stücke, weder allezeit auf das dritte noch das erste Viertel fällt, rühret bald aus der Vermischung des drey- und vierfachen Rhythmus²⁷⁰, bald aus der Suppreßion oder Erstickung²⁷¹ eines Tacttheils her . . .“ Die Bezeichnung der zusammengesetzten Taktarten mit Siglen, die auch anders strukturierte, einfache (vermischte) Taktarten bezeichnen ($\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$), findet sich also auch in der Theorie.

Eine Begründung für das Vorhandensein von zusammengesetzten Taktarten versucht J. A. P. Schulz vom (deutschen!) Vers her.²⁷² So erklärt er in folgendem Beispiel:



die Verwendung des C-Taktes damit, daß bei einer Einkleidung des Verses in den $\frac{2}{4}$ -Takt die Präposition *in* und die Silbe (*Herrlich-)*keit, „die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, hier, da sie auf der ersten Note des Taktes fallen, das größte Gewicht erhalten. Dieses nun zu vermeiden, ist auf keine andere Weise möglich, als wenn man zwei dieser Takte zusammenzieht und daraus nur einen einzigen macht.“ Diese Begründung ist auf den konkreten Fall zugeschnitten und nur insoweit gültig, als das Stück sich nur aus geradzahligen Gliedern aufbaut, so daß keine Verschiebungen gegen den Taktstrich möglich sind. Eine Begründung für die zusammen-

feststellen, etwa bei H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 277 ff. (über die zusammengesetzten Taktarten S. 332 ff.; vgl. auch Kochs Musikalisches Lexikon, Frankfurt [Main] 1802, Art. *Takt*, Sp. 1472 ff.). Gegenüber solchen klaren Taktlehren zeigen die Abschnitte über Taktarten bei anderen Theoretikern, die zwischen „Takt“ als Notierung und „Takt“ als Gliederungseinheit nicht sauber trennen, eine ähnliche Verworrenheit, wie wir sie zu Beginn dieses Abschnitts aus Lehrbüchern des Musikunterrichts kennengelernt haben. Vgl. etwa J. Ph. Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Bd. 2/1, Berlin/Königsberg 1776, S. 113 ff.; J. A. P. Schulz, Art. *Takt* in J. G. Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste, 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1779, S. 258 ff.

²⁷⁰ Gemeint sind Glieder von drei und vier Takten Umfang (Koch, Versuch Bd. 2, S. 346). Vgl. Beethovens *Ritmo di tre battute*.

²⁷¹ = Verschränkung.

²⁷² A.a.O. S. 267 ff.

gesetzten Taktarten im allgemeinen ist damit nicht gewonnen. Schulz postuliert, daß der Taktstrich das Taktgewicht, die metrische Hauptbetonung des zugrundeliegenden Verses anzugeben hat.²⁷³ Hierin drücken sich bereits Ansichten aus, die im 19. Jahrhundert ausgebaut wurden und schließlich in den Arbeiten H. Riemanns gipfeln. Die Praxis hält sich im 18. Jahrhundert nicht an solche Forderungen; die andauernden Verschiebungen gegen den Taktstrich innerhalb der zusammengesetzten Taktarten, wodurch in den Arien gleiche Verse bald am Anfang, bald in der Mitte des Spatiums beginnen, beweisen das.

Auch H. Chr. Koch²⁷⁴ versucht eine Begründung der Doppeltaktnotierung, die zwar naiv, aber dafür ohne Tendenz ist: „Die Ursache dieses Verfahrens mag entweder seyn, nicht nötig zu haben, allzu viele Tactstriche zu schreiben, oder sie mag seyn, bei Tonstücken, bey welchen der Gewohnheit zur Folge der Tact gegeben wird, dem Director das allzu öftere Tactschlagen zu überheben.“

Eine allgemeine Begründung für das Vorhandensein und die Verwendung der zusammengesetzten Taktarten läßt sich wohl nicht geben. Der C-Takt umfaßt mit dem Einsetzen des Taktprinzips von vorneherein zwei Gliedereinheiten (es sei denn, die Sigle wird statt C zur Bezeichnung des $\frac{2}{2}$ -Taktes verwendet). Der $\frac{12}{8}$ -Takt ist davon abgeleitet und somit wieder in zwei $\frac{6}{8}$ -Einheiten teilbar. Bei den anderen zusammengesetzten Taktarten handelt es sich zunächst wohl um eine Schreibgewohnheit in Analogie zum teilbaren C-Takt. Möglicherweise sind damit wenigstens ursprünglich Tempovorstellungen verbunden.

Die einmal gewählte Doppeltaktnotierung kann sich durchaus auf den Bau eines Stückes auswirken; wir werden Beispiele kennenlernen. Wichtig ist es, das sei zum Abschluß dieses Abschnitts nochmals unterstrichen, sich stets zu vergegenwärtigen, daß der Taktstrich bei Doppeltaktnotierung keineswegs rhythmische Schwerpunkte innerhalb der Tektonik eines Musikstücks bezeichnen muß. Das beweisen am besten die häufigen Verschiebungen sich entsprechender Glieder, die auch in der neapolitanischen Opernsinfonie bei Doppeltaktnotierung auf Schritt und Tritt anzutreffen sind.

²⁷³ Der Takt hat „den Ort des Accents und sein Gewicht allemal“ anzugeben (ebda.).

²⁷⁴ Versuch Bd. 2, S. 332; vgl. auch S. 371 f., ferner im Musikalischen Lexikon Art. *Takt*, Sp. 1477.

Das Tempo

Zur Bestimmung des richtigen Tempos²⁷⁵ geben die Theoretiker des 18. Jahrhunderts drei Kriterien an: die Notierungsweise (Taktnotierung)²⁷⁶, die (in der Regel italienischen) Tempo- oder „Affekt“-Anweisungen und die aus der Struktur des jeweiligen Stücks erkennbare „Natur“ eines vokalen (hier bietet auch der Text eine Hilfe) oder instrumentalen Satzes²⁷⁷. Das entscheidende Kriterium ist das zuletzt genannte, die Bestimmung der richtigen Bewegung aus der Musik selbst. Die beiden anderen Punkte spiegeln die „Natur“ des Satzes als adäquate Taktnotierung bzw. als passende Tempo- bezeichnung. Sie sind keine selbständigen Mittel, die durch bewußte Anwendung eine Komposition in ihrer strukturbedingten Wirkung verändern sollen und können, sondern stehen in enger Beziehung zum Satz selbst. Die einzelnen Komponenten für die Tempobestimmung dürfen also nicht für sich genommen werden. Sie beleuchten sich gegenseitig und sind nur aneinander und miteinander meßbar.²⁷⁸ Die Tempohinweise sind in Wirklichkeit oft noch keine Tempoangaben, sondern unterstreichen den zugrundeliegenden Satztypus eines Stückes.²⁷⁹

Die drei Sätze der neapolitanischen Opernsinfonie folgen aufeinander in der Tempoanordnung schnell — langsam — schnell. Dabei sind die beiden Ecksätze in der Regel mit *Allegro* schlechthin zu bezeichnen. Grundsätzlich

²⁷⁵ In der Theorie des 18. Jhs. *Mouvement* genannt.

²⁷⁶ Gemeint ist die Notierung gleicher Taktstrukturen in verschiedenen Notenwerten (etwa $\frac{2}{4}$ und C). Die Theoretiker des 18. Jhs. treten für eine solche Differenzierung des Notenbildes je nach Tempo und somit nach Art eines Stückes ein. Die Praxis steht mit ihren Forderungen, wie so oft, nicht im Einklang. Vgl. J. Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, S. 207 f. Marburg S. 100. Kirnberger Bd. 2/1, S. 118 f. H. Chr. Koch, Versuch Bd. 2, S. 291.

²⁷⁷ Adlung a.a.O.: „Man muß mit dem Tacte die Mensur (*mouvement*) nicht verwechseln, wodurch keine Tactart, sondern derselben Geschwindigkeit angezeigt wird, welche entweder aus der Tactart, oder aus der Natur des gesetzten Stückes, oder aus beygefügtten Worten abgenommen wird.“ Vgl. ferner Bach S. 107. Rousseau, Dictionnaire, Art. *Battre la Mesure*, S. 51, und Art. *Mouvement*, S. 305 f. C. L. Juncker, Tonkunst, Bern 1777, S. 53 f.

²⁷⁸ Vgl. hierzu Irmgard Herrmann-Bengen, Tempobezeichnungen. Ursprung und Wandel im 17. und 18. Jh., Tutzing 1959.

²⁷⁹ Das *Tempo giusto* der Italiener. Vgl. Rousseau a.a.O. Die Bezeichnung findet sich im für die vorliegende Arbeit gesammelten Material nur dreimal, im langsamen Schlußteil der Einleitung zu Porporas *Serenata a tre voci* (1712) im Mittelsatz der Sinfonie zu *Il martirio di S. Eugenia*, ebenfalls von Porpori (1721/22; beidemale *à tempo giusto*), und im Schlußsatz der Sinfonie zu Vincis *Eraclea* (1724; *Tempo giusto* in den $\frac{3}{4}$ -Teilen, die C -Teile sind mit *Allegro* überschrieben). Vgl. Katalog Nr. 4 bzw. die Beispiele S. 169 u. S. 190 f.

gilt für die Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, daß die verschiedenen Tempowörter meist nur relativ bescheidene Modifikationen von einem Zentrum, dem *Tempo ordinario*, aus darstellen. Dieses „ordentliche Zeitmaß“ würden wir heute vielleicht mit *Moderato* bezeichnen; es war der Ausgangspunkt für die Temponahme. Daß davon nur wenig abgewichen wurde (im Gegensatz zu unseren heutigen Vorstellungen), zeigt schon die große Anzahl von Sätzen, die ohne jeglichen Tempohinweis notiert sind. Es gibt Sinfonien, die in keinem der drei Sätze eine Tempobezeichnung haben, z. B. diejenigen zu Leos *Achille in Sciro* (1740)²⁸⁰ und zu Jommellis *Ipermestra* (1751).²⁸¹

Solche Sätze ohne Tempomärke können in einer anderen Handschrift der gleichen Oper oder in einer Wiederverwendung für die Sinfonie einer anderen Oper durchaus eine Tempoanweisung haben, die für uns heute in bezug auf das *Tempo ordinario* ein Extrem bedeutet. So hat der erste Satz der Sinfonie zu Vincis *Elpidia* (1725) keine Tempoanweisung, während der Druck dieser Sinfonie *Allegro* hat. Die Sinfonie der *Elpidia* verwendet die ersten beiden Sätze der Einleitung zur *Eraclea* (1724). Dort hat der erste Satz die Bezeichnung *Presto*. Der dritte Satz der Sinfonie zum *Catone in Utica* (1728) des gleichen Komponisten hat keine Tempoanweisung. Die Sinfonie des *Catone* ist eine Übernahme der Einleitung zu *La caduta de' decemviri* (1727), wo der entsprechende Satz mit *Allegro assai* bezeichnet ist. Die gleiche Sinfonie wurde auch für den *Medo* (1728) verwendet, hier mit der Marke *Presto assai*.

Wie wir schon diesen Beispielen entnehmen können, bedeuten die verschiedenen Tempobezeichnungen gleicher Richtung keine wesentlichen Unterschiede. Der erste Satz der Sinfonie zu Leos *Emira* (1735) ist mit *Allegro*, bei der Wiederverwendung für die Einleitung des *Siface* (1737) aber mit *Vivace di molto* bezeichnet. Der erste Satz der Sinfonie zu Porporas *Semiramide riconosciuta* (1. Fass., 1729) hat den Tempohinweis *Allegro*, als erster Satz der Einleitung zu *Il trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740) aber *Presto*. Jommellis *Attilio Regolo* (1753) hat im dritten Satz der Sinfonie *Allegro* vorgezeichnet, die Handschriften dieser Sinfonie in *Darmstadt LHB* und *Madrid BN* haben *Presto*. Die gleiche Sinfonie wurde als Einleitung für den *Demofoonte* (2. Fass., 1753) wiederverwendet, wo an dieser Stelle *Allegro assai* als Tempohinweis steht.

Es ist nicht immer gesagt, daß Ecksätze ohne Tempomärke unbedingt als *Allegro* aufzufassen sind. So hat der Schlußsatz der Sinfonie zu Pergolesis

²⁸⁰ Wiederverwendung der Einleitung zur *Nitocri* (1733), wo die Außensätze mit *Allegro* bezeichnet sind.

²⁸¹ Für Tempomarken in Handschriften und im Druck der *Ipermestra*-Sinfonie vgl. im Katalog Nr. 162.

Olimpiade (1735), der keinen Tempohinweis trägt ($\frac{3}{8}$ -Takt), in den beiden Sinfonien, in denen er bereits vor der Einleitung zur *Olimpiade* begegnet (*S. Guglielmo* [1731] und *Adriano in Siria* [1734]), die Bezeichnung *Andante*. Das Gleiche ist in den Schlußsätzen der Sinfonien zu Vincis *Silla dittatore* (1723) bzw. *Farnace* (1724; hier *Andante*) der Fall; sie sind im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert. Natürlich sind diese Sätze als Schluß einer neapolitanischen Opernsinfonie relativ „schnell“ zu nehmen. Daß sie trotzdem mit *Andante* bezeichnet sind, weist nochmals auf die damalige Bedeutung der ziemlich nahe beieinanderliegenden Tempowörter hin.

Die Ecksätze der neapolitanischen Sinfonien verwenden, sofern sie nicht auf Tempoanweisungen verzichten, was wie gesagt häufig ist, meist *Allegro*, evtl. mit einer näheren Bestimmung, in der Regel einer Steigerung: *Allegro assai* bzw. *Allegro di molto*. Beliebte sind im ersten Satz auch Zusammensetzungen mit *spirito* und *spiritoso*, Ausdrücke, die auch selbständig vorkommen.²⁸² Der erste Satz der Einleitung zu Jommellis *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749) ist mit *Allegretto* überschrieben.²⁸³ Auf den ersten Satz von Leos *Siface*-Sinfonie wurde bereits hingewiesen (*Vivace di molto*). Der Anfangssatz der Sinfonie zu *La morte di Abele* (1738) des gleichen Komponisten hat die Tempobezeichnung *Maestoso*.²⁸⁴ Eine Anzahl von ersten Sinfoniesätzen, besonders Vincis, trägt den Hinweis *Presto*, der auch im letzten Satz, allerdings seltener, verwendet wird. Hier kommt, wie bereits erwähnt, zweimal die Bezeichnung *Andante* und einmal *Tempo giusto* vor.

In den Mittelsätzen der Sinfonien findet man eine ungleich größere Vielfalt an Tempobezeichnungen, was mit der relativ großen Anzahl verschiedener Satztypen zusammenhängt, die hier zur Verwendung gelangen. Eine beträchtliche Gruppe von Mittelsätzen trägt wiederum keinerlei Hinweis be-

²⁸² *Con spirito* für die ersten Sätze der Sinfonien zu Leos *Olimpiade* (1737; am Anfang *Allegro assai*; die Reprise des ersten Satzes wird nach dem Mittelsatz als Abschluß der Sinfonie wiederholt, hier steht obiger Ausdruck) und zu Jommellis *Ifigenia in Aulide* (1751; die Hs. der Sinfonie in Brüssel Cons. hat für Satz 1 *Allegro assai*, der Druck *Allegro con spirito*). *Con molto spirito* für den ersten Satz der Sinfonie zu Jommellis *Didone abbandonata* (2. Fass., 1749). *Con spirito di molto* für den ersten Satz der Sinfonie zu Leos *Le nozze di Psiche con Amore* (1738). *Spiritoso* an gleicher Stelle in der Einleitung zum Oratorio *per la SS. Vergine del Rosario* (1724?) des gleichen Komponisten (der Satz wird für die Sinfonie in der Hs. Dresden LB wiederverwendet und ist dort mit *Allegro assai* überschrieben). Im dritten Satz kommt nur die Bezeichnung *Allegro spiritoso* vor, und zwar in den Sinfonien zu Pergolesis *Il prigionier superbo* (1733) und Jommellis *Ezio* (2. Fass., 1748).

²⁸³ Diese Sinfonie geht auf die Einleitung zum *Eumene* (2. Fass., 1747) bzw. *Antigono* (1747?) zurück, wo der erste Satz mit *Allegro spiritoso* überschrieben ist bzw. keine Tempomärke aufweist.

²⁸⁴ Hs. Neapel Cons. Die Münchner Hs. trägt hier keine Tempomärke.

züglich des Tempos. Zwei dieser Mittelsätze, diejenigen der Sinfonien zu Leos *Trionfo di Camilla* (1726) und zu Jommellis *Eumene* (2. Fass., 1747), werden für die Sinfonie im Manuskript *Dresden LB* bzw. für die Sinfonie des *Antigono* (1747?) wiederverwendet und hierbei mit *Andante* bzw. *Andantino* bezeichnet. Viele Mittelsätze haben als Tempobezeichnung *Andante*²⁸⁵ oder die ein etwas rascheres Tempo anzeigende Variante *Andantino*²⁸⁶ sowie *Largo* und die davon abgeleitete Variante *Larghetto*. Die Sinfonie zu Leos *Il castello d'Atlante* (1734) hat im Mittelsatz *Allegretto*, ebenso die Sinfonie Leos in der Handschrift *Genova Cons.* (um 1737). Daneben werden vereinzelt Ausdrücke wie *Grave*²⁸⁷, *Lento*²⁸⁸, *Adagio*²⁸⁹, *Amoroso*²⁹⁰, *Affettuoso*²⁹¹ und *Moderato*²⁹² gebraucht. Auf Porporas Sinfonie zu *Il martirio di S. Eugenia* (1721/22) wurde bereits hingewiesen (im Mittelsatz *à tempo giusto*).

²⁸⁵ Z. T. mit Ergänzungen: Leo, *Farnace* (1736) — *Andante grazioso*. Pergolesi, *Olimpiade* (1735) — *Andante ma non tanto* (der gleiche Satz hat in der Sinfonie zu S. Guglielmo von 1731 *Andantino*). Jommelli, *Caio Mario* (1. Fass., 1746) — *Poco andante* (der Druck hat nur *Andante*).

²⁸⁶ Die Sinfonie zu Jommellis *Attilio Regolo* (1753) hat in der Hs. *Darmstadt LHB* (nur Sinfonie) im Mittelsatz statt des *Andantino* der Opernpartitur *Andante*.

²⁸⁷ Porpora, *Cantata a quattro voci* (1712). Leo, *Orismene* (1726). Vinci, *Artaserse* (1730); zuerst komponiert als Mittelsatz der Einleitung zu Teil 2 von *La contesa de' numi* (1729) und dort mit *Andante* überschrieben. Pergolesi, *Flaminio* (1735). Jommelli, *Tito Manlio* (1. Fass., 1743); dieser Mittelsatz ist mit demjenigen der Einleitung zur *Semiramide* (1742) identisch, wo eine Tempomärke fehlt.

²⁸⁸ Porpora, *Issipile* (1733).

²⁸⁹ Porpora, *Meride e Selinunte* (1726). Vinci, *Elpidia* (1725); Wiederverwendung des Mittelsatzes der Einleitung zur *Eraclea* (1724), der mit *Largo* überschrieben ist. Vinci, *Siroe* (1726) und *Semiramide riconosciuta* (1729).

²⁹⁰ Pergolesi, *Adriano in Siria* (1734). Leo, *Andromaca* (1742).

²⁹¹ Porpora, *Imeneo in Atene* (1726) und *Ifigenia in Aulide* (1735).

²⁹² Porpora, *Il trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740); Wiederverwendung des Schlußsatzes der Einleitung zum *Polifemo* (1735), der keine Tempomärke trägt.

IV.

DIE NEAPOLITANISCHE OPERNSINFONIE IM ERSTEN DRITTEL DES 18. JAHRHUNDERTS

NICOLA PORPORA UND LEONARDO VINCI

Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts nimmt die italienische Opernsinfonie ein Element auf, das in der Instrumentalmusik dieser Zeit allgemein stark zum Vorschein kommt, das Prinzip des Konzertierens. Der Begriff des *Concerto* ist dabei im umfassenden Sinne zu verstehen, sowohl als Mit- und Gegeneinander einzelner Gruppen des Orchesters, als auch als Herauslösen oder Hinzufügen einzelner Instrumente mit solistischen, virtuosen Aufgaben.¹

Die neapolitanische Opernsinfonie ist seitdem bis ins dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, teilweise sogar darüber hinaus, eng mit dem gleichzeitigen Konzert verwandt; sie verschreibt sich jedoch nicht einer bestimmten „Gattung“², sondern tendiert bald in diese, bald in jene Richtung des Instrumentalkonzerts. Auch innerhalb der einzelnen Sinfonie ist die Zuweisung zu einer bestimmten „Gattung“ häufig nicht möglich. Gemeinsamer fruchtbarer Boden, sowohl für das Instrumentalkonzert, als auch für die Sinfonie, ist die Opern-*arie*.

Obwohl bereits in musikhistorischen Arbeiten zu Beginn unseres Jahrhunderts die Verwandtschaft der italienischen, insbesondere der neapolitanischen Opernsinfonie zur Zeit A. Scarlattis mit dem gleichzeitigen Instrumentalkonzert unterstrichen wurde, fehlen bisher genauere Untersuchungen dieser Beziehungen. Dies liegt nicht zuletzt daran, daß das Instrumentalkonzert vor und um 1700 selbst nur wenig bekannt ist und für eingehende Forschungen immer noch ein reiches Arbeitsfeld bildet.³ Der Gesichtspunkt der Ver-

¹ Concerto ripieno, Concerto grosso, Solokonzert. Zur Begriffsweite von *Concerto* vgl. D. D. Boyden, *When is a Concerto not a Concerto?*, MQ 43 (1957), S. 229 f.

² Diese in der musikhist. Literatur getroffene Einteilung des Instrumentalkonzerts nach Gattungen (A. Schering, *Gesch. des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1905, S. 24) ist in sich selbst problematisch; die einzelnen Konzerte können oft nur notdürftig in das Schema eingeordnet werden.

³ Vgl. A. Heuß, *Die Instrumentalstücke des „Orfeo“ und die ven. Opern-Sinfonien*, SIMG 4 (1902/03), S. 439 ff. Schering, *Instrumentalkonzert* S. 20 f. Der von beiden vertretenen Annahme einer einseitigen Beeinflussung des Konzerts durch die

wandtschaft von Konzert und Sinfonie ist aber für das richtige Verstehen der Operneinleitung im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung. Die neapolitanische Opernsinfonie dieses Zeitabschnittes ist nicht von der sog. Vorklassik, sondern in erster Linie vom gleichzeitigen Konzert her zu erfassen.

Die Opernkomponisten waren sich der engen Verwandtschaft ihrer Sinfonien mit dem Instrumentalkonzert wohlbewußt. *Concerto* und *Sinfonia*, beides in der Grundbedeutung Bezeichnungen für Zusammenspiel, Ensemble, waren Synonyme.⁴ Einerseits werden Konzerte *Sinfonia* genannt⁵, andererseits Opernsinfonien gelegentlich mit der Bezeichnung *Concerto* belegt.⁶ Am deutlichsten wird die Verwandtschaft wiederum dadurch, daß sich Sätze aus Opernsinfonien in Instrumentalkonzerten wiederfinden oder gar vollständige Einleitungen als selbständige Konzerte überliefert sind. So hat sich die Sinfonie zu G. A. Pertis *Nerone fatto Cesare* (1693) handschriftlich in Dresden als Kirchenkonzert erhalten (trotzdem mit *Sinfonia* bezeichnet).⁷ Einige Sätze Händelscher Opern- und Oratorieneinleitungen, aber auch ganze Sinfo-

Opernsinfonie ist allerdings nicht beizupflichten. Die Behauptung einer Verwandtschaft von Konzert und Sinfonie wird vor allem für A. Scarlatti seither ohne nähere Kenntnis der Beziehungen weitertradiert. Erst jüngst hat D. M. Green diese Ansicht kritisch aufgenommen und zur Grundlage für die Abschnitte seiner Arbeit über die ital. Opernsinfonie des frühen 18. Jhs. gemacht (The Instrumental Ensemble Music of L. Leo against the Background of Contemporary Neapolitan Music, Diss. Boston 1958, S. 25 ff.). Freilich hat auch er vom Instrumentalkonzert um 1700 nur oberflächliche Vorstellungen. Es fehlen Vorarbeiten.

⁴ Vgl. A. Berardi, *Miscellanea Musicale*, Bologna 1689, zit. bei A. Capri, Giuseppe Tartini, Mailand 1945, S. 108. M. Pincherle, A. Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948, Bd. 1, S. 188.

⁵ Z. B. die zwölf *Sinfonie a concerto grosso* von A. Scarlatti (E. J. Dent, A. Scarlatti, His Life and Works, London 1905, S. 173. Nr. 1, 2, 4, 5, 12 hrsg. v. R. Meylan, Kassel 1949—56 [Hortus Musicus H. 125, 146, 48, 116, 168]). Vgl. ferner die Bezeichnung *Sinfonia concertata* für eines der sechs Violoncellkonzerte Leos in *Neapel Cons.*; die anderen fünf (alle sechs Hss. autograph) sind mit *Concerto* bezeichnet. Bekannt ist, daß J. S. Bach Sätze aus Konzerten als *Sinfonia* für Kantaten wiederverwendete, so den ersten Satz des ersten *Brandenburgischen Konzerts* für die Kantate *Falsche Welt, dir trau ich nicht* (BWV 52, GA Bd. 12/2, S. 27 ff.). Das ganze Konzert existiert auch in einer selbständigen Bearbeitung als *Sinfonia* (BWV 1071, GA Bd. 31/1, S. 96 ff., bzw. Neue GA Serie 7, Bd. 2, S. 225 ff.).

⁶ So trägt die Einleitung zu A. Scarlattis *Cantata per l'assunzione della Beata Vergine* die Überschrift *Concerto grosso* (H. Botstiber, *Gesch. d. Ouv. u. d. freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, S. 58). G. Ph. Telemann schickt zwei seiner Opern ein dreisätziges *Concerto* mit Solovioline voraus, seinem *Damon* (1724) und *Emma und Eginhard* (1728); vgl. C. Ottzenn, Telemann als Opernkomponist, Berlin 1902 (Musikw. Studien H. 1), S. 33 u. 56.

⁷ Schering, *Instrumentalkonzert* S. 21. Zu den Opernsinfonien A. Vivaldis vgl. H. St. Livingston, *The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1952, S. 67.

nien und Ouvertüren, tauchen in den Concerti grossi dieses Meisters wieder auf.⁸ Diese wiederum erklangen in den Zwischenakten der Aufführungen seiner dramatischen Werke. Die Sitte, Instrumentalkonzerte bei Opernvorstellungen zu spielen, war allgemein verbreitet.⁹ Im folgenden soll nun diese Verwandtschaft zwischen Sinfonie und Konzert im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts näher untersucht und so ein Bild von der instrumentalen Einleitung der neapolitanischen Oper dieser Zeit gewonnen werden.¹⁰

1.

Der erste Satz

Im ersten Satz zeigt sich das konzertierende Element am stärksten. Ein erster, zunächst äußerlicher Hinweis auf die Verwandtschaft mit dem Konzert besteht in dem Fehlen von Wiederholungszeichen. Wir suchen sie im typischen ersten Satz der neapolitanischen Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vergeblich. Wiederholungszeichen finden sich in dieser Zeit häufig in der Kammermusik und vor allem in Tanzsätzen, also in Stücken, die in relativ kurzen und geschlossenen Abschnitten angelegt sind. Die konzertierenden ersten Sätze der neapolitanischen Opernsinfonie dagegen bestehen in einem stetigen Aneinanderreihen von Gliedern, deren Abschlüsse und Neueinsätze sich überlagern. Es ergeben sich keine scharfen Zäsuren innerhalb des Satzes. Nicht die Wiederholung, sondern ständiges Verändern mit Hilfe aller verfügbaren Mittel schafft den Satz, *Concerto* auf der Basis des Basso continuo.

Wichtigstes Prinzip für die Anlage des Satzes — man sollte das Ergebnis weder Form nennen, noch mit irgendeiner Bezeichnung aus der Formenlehre belegen wollen — ist das Ankadenzieren verschiedener Stufen der zugrundeliegenden, am Anfang vorgezeichneten Tonart. Auf diese einzelnen Stufen wird verwandtes Material — in der Regel sind es die Kopfglieder des Satzanfangs — gestellt und weitergesponnen. Am Schluß erscheint wieder die Ausgangs-, die I. Stufe, die nur noch in sich selbst kadenziert und so das Stück beschließt, sofern es sich nicht zum folgenden Satz hin öffnet.

Am geläufigsten ist uns dieses Prinzip aus der sog. Solokonzertform A. Vival-

⁸ Vgl. Fr. Chrysander, G. Fr. Händel, Bd. 3, Leipzig 1867, S. 153 u. 168. W. Serauky, G. Fr. Händel, Bd. 3, Kassel/Basel 1956, S. 24 f.

⁹ H. Engel, Art. *Konzert*, MGG Bd. 7 (1958), Sp. 1570. R. Schaal, Art. *Konzertwesen*, ebda., Sp. 1590.

¹⁰ Auf den Zusammenhang zwischen der Dreisätzigkeit der ital. Opernsinfonie und der zyklischen Anordnung des Konzerts wurde bereits hingewiesen (S. 39).

dis. Hier werden das Ritornell bzw. einzelne Glieder daraus auf verschiedene Stufen gestellt und durch solistische Abschnitte verbunden. Wir bezeichnen heute das Verlassen einer Stufe und Ankadenzieren einer anderen, die dann Tonikafunktion erhält, als Modulation. Die Vivaldische „Solokonzertform“ wurde deshalb auch „Modulationsrondo“ genannt.¹¹ Mit dem Begriff der Modulation, der vor allem an der Musik des 19. Jahrhunderts gebildet wurde, wird man indessen der Bedeutung des Ankadenzierens verschiedener Stufen innerhalb der Ausgangstonart nicht ganz gerecht. Hier liegen möglicherweise ältere Techniken der Instrumentalmusik zugrunde. Modulation ist eine Verbindung von selbständigen Tonarten mit harmonischen Mitteln. Das Primäre sind die getrennt voneinander bestehenden Tonarten, sie sind die Voraussetzung für Modulation und brauchen im Prinzip nicht von Stufen der gleichen Leiter auszugehen. Das Wesen der Modulation besteht geradezu darin, daß jede beliebige Tonart mit jeder anderen verbunden werden kann. Modulation setzt also letztlich das temperierte Tonsystem voraus.

Für die Anlage der Vivaldischen „Solokonzertform“ dagegen ist die Ausgangstonart das Primäre, sie bestimmt die für das Ankadenzieren möglichen Stufen und schließt solche, die über sich keine reine Quinte haben, also etwa in Durleitern die VII., in Molleleitern die II. Stufe, von vorneherein aus.¹² Wir erklären heute diese Erscheinung, daß zu bestimmten Stufen nicht „moduliert“ wird, mit dem zu entfernten Verwandtschaftsgrad dieser Tonarten zur Ausgangstonart. Die eben gegebene Begründung von der zugrundeliegenden Tonleiter aus erscheint mir naheliegender und sinnvoller.

Deutlich wird dies vor allem bei Tonleitern, die, gemessen an den entsprechenden Dur- und Molltonarten, „zu wenig“ Schlüsselvorzeichen haben. Wir können mit dieser Erscheinung heute kaum etwas anfangen und halten sie für eine reine Schreibgewohnheit. Der damalige Komponist aber dachte in diesen Leitern mit ihrer bestimmten Anzahl von Schlüsselakzidenzien; sie waren für ihn nicht Dur- oder Molltonleitern mit ungenügender Akzidenzenvorzeichnung, sondern Skalen, die in ihrer Eigenart z. B. auch die Auswahl der Stufen bestimmten, die ankadenziert werden konnten. So scheiden plötzlich Stufen nächster „Verwandtschaft“ für die „Modulation“ aus, an ihre Stelle treten für uns ungewohnte Verbindungen. Beides scheint uns unerklärlich, solange wir mit den Kriterien Modulation und Verwandtschaftsgrad

¹¹ W. Kolneder, Art. *Vivaldi*, Riemann-Musiklexikon, 12. Aufl., Bd. 2, Mainz 1961, S. 861. Vgl. auch ders., Die Solokonzertform bei Vivaldi, Straßburg/Baden-Baden 1961 (Slg. Musikw. Arbeiten Bd. 42). Vom zweiten Teil der Bezeichnung — „Rondo“ — soll hier nicht die Rede sein. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß für das Rondo die Wiederholung des Refrains (ihm wird das Ritornell gleichgesetzt) auf der gleichen Stufe charakteristisch ist.

¹² Vgl. dazu J. Ph. Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Bd. 1, Berlin/Königsberg 1774, S. 106.

operieren. Das Problem löst sich aber leicht, wenn wir uns in die Stufenvorstellung jener Zeit hineindenken. Dann wundern wir uns kaum darüber, daß z. B. innerhalb von *A*(2 #) so selten zur III. Stufe kadenziiert wird, während diese Verbindung in anderen Tonleitern häufig begegnet: In *A*(2 #) steht über der III. Stufe ein verminderter Dreiklang.¹³

Von hier aus könnte man sich wohl am besten das nötige Verständnis für die Stufenvorstellung, die noch das ganze 18. Jahrhundert hindurch nachwirkt, erwerben. Man müßte freilich dazu ins 17. Jahrhundert zurückgehen, da die Nivellierung der Vielfalt von Tonarten vor 1700 in Richtung auf unsere Dur- und Molltonleitern gleichen Grundtons zu Beginn des 18. Jahrhunderts schon beträchtlich fortgeschritten ist. Die angeführten Beispiele für in unseren Augen ungewöhnliche Verbindungen von Stufen bei Tonleitern mit „zu wenigen“ Schlüsselvorzeichen entstehen nicht mehr unter dem Zwang der Leitervorstellung, sondern bezeugen Reste alten Denkens. Daneben hat sich die modernere Denkweise in Dur- und Molltonleitern, auch bei Beibehaltung der bisherigen Anzahl von Schlüsselakzidenzien, schon weitgehend breit gemacht, so daß in jedem Falle auch die im Sinne der Dur- und Molltonarten üblichen Stufenverbindungen möglich sind.¹⁴ Die Stufen verselbständigen sich also, die nötigen Akzidenzien, die aus den verminderten reine Quinten machen, werden zunächst jeweils einzeln vorgeschrieben und schließlich zu den Schlüsselvorzeichen gesetzt. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

¹³ Die Mittelteile von Arien, die in Dur stehen, kadenzieren in der Regel von der VI. zur III. Stufe. Die Mittelteile der Arien I/10 und III/3 aus Pergolesis *Olimpiade* (1735) dagegen kadenzieren von der VI. zur II. (*fis*—*b*) bzw. von der VI. zur IV. Stufe (*fis*—*D*). Beide stehen in *A* (2 #). Weitere Beispiele: Vinci, *Astianatte* (1725), III/3; *Caduta de' decemviri* (1727), I/4; *Alessandro* (1729), II/3; *Artaserse* (1730), I/1, I/7, III/5. Leo, *S. Elena al calvario* (1734), II/5 (diese Arie steht in *E* [3 #], der Mittelteil kadenziiert von *cis* nach *fis*). Schering beschreibt (Instrumentalkonzert S. 72) die Arie *Son gobbo* aus Fr. Cavallis *Giasone* (1649; I/7) und gibt folgenden Bau an: *d*-Moll / *a*-Moll / *C*-Dur / *d*-Moll. Daß von der V. Stufe nicht zur VI., wie üblich, sondern zur VII. weitergeschritten wird, läßt vermuten, daß nicht *d*-Moll (wo auf der VI. Stufe ein reiner Dreiklang steht), sondern *d* o. Vz. (VI.: *b*—*d*—*f*) vorliegt. Die Ed. (R. Eitner in PGfM 12, S. 42) bestätigt dies. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Arie I/9 aus M. A. Cestis *La Semirami* (1667; Ed. ebda. S. 190 ff.). Sie steht in *g* (1 *b*) und kadenziiert analog dem vorigen Beispiel zur VII., nicht zur VI. Stufe (daneben Kadenzen zur V. und III. Stufe). Ferner A. Scarlatti, *La Rosaura*, Arie II/3 *Tiranna, a chi t'adora* in *d* o. Vz. (1690; hrsg. v. R. Eitner in PGfM 14, S. 176).

¹⁴ So wird z. B. häufig in *A*(2 #)-Arien trotzdem von *fis* nach *cis* kadenziiert. Umgekehrt kommen auch trotz moderner Akzidenziensetzung Verbindungen vor, die nur aus einem Denken in der älteren, „ungenügend“ mit Akzidenzien versehenen Tonart zu erklären sind. So kadenziiert der erste Satz der Sinfonie PV 19 von A. Vivaldi (GA Bd. 161; *E*-Dur) nach der V. zur II. Stufe statt wie üblich zur III., geradeso, als ob nur 3 # vorgezeichnet seien, die III. Stufe also wegen des verminderten Dreiklangs nicht in Frage komme.

stehen alte und neue Tonarten noch nebeneinander. Reste der alten Akzidenzienvorzeichnungen halten sich bis in die zweite Hälfte.¹⁵

Die Stufenvorstellung ist ein Weg, der schließlich in dem mündet, was wir als Modulation bezeichnen. Wenn wir diesen Begriff jedoch ohne weiteres auf ältere Musik anzuwenden versuchen, trüben wir uns den Blick für Dinge, die sich hier an sich einfach anbieten und wesentlich zum Verständnis jener Musik beitragen.

Urbild der Satzanlage durch Ankadenzieren verschiedener Stufen ist wohl eine in der Instrumentalmusik beheimatete Technik, bei der gleiches oder ähnliches Material ohne jegliche Verbindung auf verschiedene Stufen der zugrundeliegenden Tonleiter gestellt wird und so die Tonalität des Stückes schafft. Ein Beispiel für diese Bauweise, die kaum bekannt¹⁶ und noch völlig unerforscht ist, bietet das erste Ritornell aus Cl. Monteverdis *Orfeo* (1607)¹⁷: Ein gleichbleibender Baßabschnitt wird zunächst von der I., dann von der V., der III. und schließlich wieder von der I. Stufe aus gebracht (Baßtöne: *d / A / F / D*), die einzelnen Stufen des *d*-Dreiklangs werden als Klangraum auskomponiert.

Hier findet das Prinzip auf engstem Raum Anwendung. Der Komponist ist damit aber auch in der Lage, Sätze von beträchtlicher Länge zustandezubringen. Freilich scheint es auf den ersten Blick konstruiert, wenn man die Anlage eines Vivaldischen Solokonzertsatzes mit jenem Monteverdischen Ritornell in Verbindung bringen will. Tatsächlich steht hinter beidem aber eine analoge Denkweise, derselbe Gestaltungswille. Auch im Konzertsatz Vivaldis wird gleiches Material, das Ritornell oder Glieder daraus, auf verschiedene Stufen gestellt. Die einzelnen Stufen werden auskomponiert. Der Zusammenhang leuchtet noch mehr ein, wenn man bedenkt, daß auch bei Vivaldi die Stufenfolge oft *I / V / III* lautet, worauf meist noch die VI. und schließlich wieder die I. Stufe folgen. Die Ritornelle verlassen ihre jeweilige Ausgangsstufe in der Regel nicht (die Verbindung der Tuttiteile übernimmt der Solist), so daß sie wirklich als geschlossene Gebilde auf der einzelnen Stufe stehen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Konzertsatz G. Torellis (erster Satz aus op. 8/1; in C-Dur¹⁸), der zunächst ziemlich ausgedehnte Abschnitte (Soli und Tutti) mit ähnlichem Material ohne Verbindung auf der I., V. und III. Stufe blank nebeneinanderstellt (*C / G / e*, 24/24/19 Takte). Erst

¹⁵ Vgl. o. S. 74, Anm. 205.

¹⁶ Ich übernehme hier Gedankengut von Thr. Georgiades, das in Vorlesungen und Übungen am Münchner Musikw. Seminar immer wieder zur Sprache kommt. Eine Behandlung dieser Frage im Rahmen einer Diss. ist vorgesehen.

¹⁷ GA Bd. 11, S. 2.

¹⁸ Hrsg. v. A. Toni, Mailand 1927.

vom Tuttiteil des Abschnitts auf der III. Stufe aus wird eine weitere Stufe (VI = *a*) ankadenziert und von hier aus in die I. Stufe zurückgekehrt, in welcher der Abschluß erfolgt.

Das Ankadenzieren verschiedener Stufen ist nicht nur für die Anlage von Konzertsätzen, sondern ganz allgemein für Generalbaßmusik und auch noch für die Musik der Vorklassiker wichtig. Auch die Anlage der „modulierenden“ Fuge ist wohl von hierher zu verstehen. Gerade die Folge *I / V / III / I*, also das Auskomponieren des Dreiklangs auf der I. Stufe, ist als Bauplan (vor allem bei Durtonarten) immer wieder anzutreffen, z. B. häufig in Ripienkonzerten A. Vivaldis¹⁹ oder im ersten Satz der Wagenseilschen Sinfonien.²⁰ Auch die Verbindung *I / V / VI / I* wird oft verwendet.

Wenden wir uns nun der frühesten der für die vorliegende Arbeit gesammelten Sinfonien zu, der Einleitung zu Porporas *Agrippina* (1708). Sie ist nur für Streicher notiert.²¹ Der erste Satz besitzt durchwegs konzertierende Struktur, d. h. die einzelnen Stimmen (keine Soli!), selbst die Parte von Viola und Baß, werden reich auskoloriert. Ab T. 28 trennt sich das Violoncello vom Continuo und umspielt fortan in Sechzehnteln die Baßlinie:



Die Anlage des Satzes entspricht dem oben angeführten Prinzip des Ankadenzieren verschiedener Stufen innerhalb der zugrundeliegenden Tonleiter: *D / A / h / e / D*. Nur der letzte Abschnitt, der wieder auf der I. Stufe steht, wird nicht durch eine ausgeprägte Kadenz, sondern durch eine bloße Überleitung mit dem vorhergehenden Abschnitt auf der II. Stufe verbunden. Diese Beobachtung, daß jede neue Stufe innerhalb der Anlage meist durch

¹⁹ Vgl. die ersten Sätze der Sinfonie PV 7 (GA Bd. 362) sowie der Konzerte PV 175, 294, 422 (GA Bd. 246, 251, 177).

²⁰ Vgl. etwa den ersten Satz der Einleitung zu G. Chr. Wagenseils *Il rovetto di Mosè* (1756); Ed. der Sinfonie in *Six Symphonies . . . Oeuvre Ve*, Paris (Huberty) 1759 (Stimmen; Exemplar *München StB*). Für die Wiener Sinfonie Wagenseils und seiner Zeitgenossen ist das Vorbild in Venedig zu suchen, vor allem in den Ripienkonzerten und den mit diesen eng verwandten Opernsinfonien A. Vivaldis. Fr. Tutenberg, *Die Sinfonik* J. Chr. Bachs, Wolfenbüttel/Berlin 1928, S. 57 f., nimmt das Solokonzert G. Tartinis als Hauptvorbild an.

²¹ Ein Hinweis auf die Mitwirkung von Oboen (so A. Mayeda, *Die Sinfonien* von N. A. Porpora, *Annuario des Istituto Giapponese di Cultura Rom* 5, 1967/68, S. 30) findet sich nicht. Vgl. dazu u. S. 108, Anm. 28.

eine deutliche Kadenz erreicht wird, mit Ausnahme der am Schluß wieder aufgenommenen I. Stufe, werden wir öfter machen können. Die Ausgangstonart braucht nicht besonders markiert zu werden, sie tritt am Schluß als selbstverständlich wieder ein.

Die einzelnen Abschnitte beginnen mit Imitation, die aber nie lange beibehalten wird²²:

II I

Presto e staccato

V.

Va.

B.

9

Der Satz wird dann mit Hilfe des wichtigsten Baumittels der Generalbaßmusik, der Sequenz, fortgesponnen; zuletzt öffnet er sich zum zweiten Satz hin:

50

V.

Va.

B.

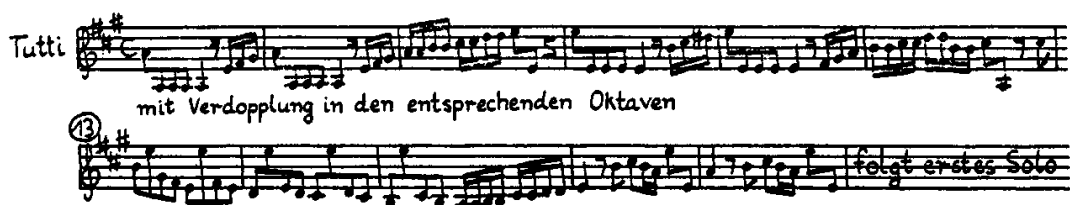
²² Die Imitation ist ein Überbleibsel aus der nach der Sonata da chiesa gebildeten Opernsinfonie der zweiten Hälfte des 17. Jhs. Vgl. etwa die Sinfonien zu A. Scarlatts *Agar et Ismaele esiliati* (1683; hrsg. v. L. Bianchi, Rom 1965), *La Rosaura* (1690; Ed. S. 107 f.), *Giuditta* (1695; Hs. Neapel Cons.; hrsg. v. L. Bianchi, Rom 1964), *La caduta de' decemviri* (1697; Hs. ebda.) und zur Kammerkantate *Olimpia* (hrsg. v. Botstiber S. 247 ff.).

Dieses Aneinanderschließen der Sätze, vor allem für den Übergang vom zweiten zum dritten Satz im 18. Jahrhundert noch lange anzutreffen, weist über die Sonata da chiesa auf die Canzon da sonar zurück. Im Instrumentalkonzert ist das Verknüpfen der Sätze im Übergang vom ersten zum zweiten Satz nicht üblich, vom zweiten zum dritten Satz seltener als in der Opernsinfonie.

Noch deutlicher auf das Konzert weist der erste Satz der Sinfonie zu Vincis *Rosmira fedele* (1725). Sie ist ebenfalls nur für Streicher notiert. Man kann hier im ersten Satz ohne weiteres Tuttiteile, die an das Ritornell der Konzerte (und Arien) erinnern, von solistischen Abschnitten unterscheiden. Das Tutti erscheint dreimal, auf g / B / g; dazwischen sind Teile eingelagert, die wie Solopartien innerhalb von Konzertsätzen strukturiert sind. Der erste Tuttiteil setzt als kraftvolles Unisono ein und leitet zur III. Stufe (B) über, auf welcher der erste Soloabschnitt beginnt:

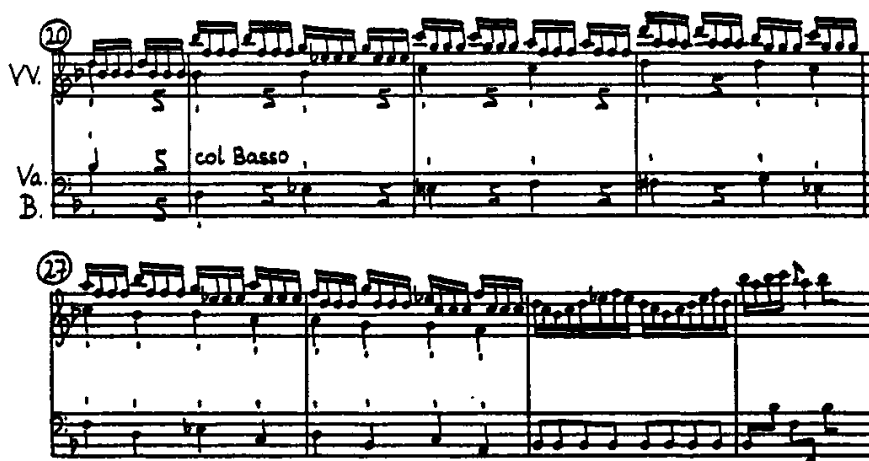


Der Anfang erinnert sofort an Ritornelle von Instrumentalkonzerten, die mit einem Unisono des ganzen Orchesters anheben, z. B. an den ersten Satz des Konzertes für Violine und Violoncello PV 238 von A. Vivaldi²³:



Der erste Soloabschnitt im ersten Satz der *Rosmira*-Sinfonie baut sich durchweg aus Quintschrittsequenzen in der Folge Sextklang — Grundklang auf, die zuerst, jeweils zweitaktig, aufsteigen und dann in gleicher Weise, beschleunigt innerhalb von Einzeltakten, wieder abwärts wandern:

²³ GA Bd. 146.



Mit dem Zielklang der letzten Quintverbindung (*F—B*) setzt der zweite Tuttiteil ein. Er nimmt den Anfang des Satzes auf und kadenziert nach *g* zurück. Der zweite Soloabschnitt zeigt in der ersten Violine die gleichen Spielfiguren wie der erste. Er beginnt offen auf *g* *V* und mündet in einen Halbschluß, auf den das Schlußtutti folgt. Sequenziert wird in diesem Abschnitt nicht. Streicherfiguren wie die der ersten Violine begegnen öfters in Violinkonzerten, etwa im ersten Satz aus G. Torellis op. 8/5²⁴:



Die Frage, ob diese wie Soloabschnitte von Konzertsätzen strukturierten Teile auch von einem Solisten ausgeführt wurden, läßt sich nicht eindeutig und allgemein entscheiden. Natürlich möchte man annehmen, daß diese Partien auch in bezug auf die Besetzung mit den Tuttiteilen kontrastierten. Doch fehlt jeglicher Hinweis auf eine Reduktion der Pulte oder gar auf solistische Ausführung.²⁵ Während beim ersten Soloabschnitt wegen der Trennung der zweiten von der ersten Violine (die zweite Violine nimmt an der begleitenden Funktion des Basses teil) eine solistische Ausführung durchaus denkbar wäre, ist diese Trennung, wenigstens dem Schriftbild nach, beim zweiten Ab-

²⁴ Hrsg. v. J. v. Wasielewski, *Die Violine im 17. Jh., Beispielband*, 2. Aufl., Berlin 1905, S. 68. Ferner hrsg. als Bearb. für zwei VV. u. Kl. v. G. Jensen, London o. J. (*Classische Violinmusik berühmter Meister des 17ten und 18ten Jhs.*, S. 205). Vgl. als weiteres Beispiel den ersten Satz von A. Vivaldis Ripienkonzert PV 361, GA Bd. 182.

²⁵ Die Hs. der *Rosmira* ist autograph!

schnitt nicht angezeigt; die zweiten Violinen hätten hier demnach wie im vorausgehenden Tuttitel die ersten unisono zu verstärken, da sie im eigenen System nichts notiert haben und ein Hinweis auf eine andere Funktion fehlt.

Für solistische Ausführung spricht in diesem Fall die Wiederverwendung des Satzes für die Sinfonie eines anderen Werkes von Vinci, des Oratoriums *Maria dolorata* (1725?).²⁶ Das Stück wurde dabei nicht wörtlich übernommen, sondern bedeutend erweitert, so daß ein ausgedehnter Solokonzertsatz mit vier Ritornellen und drei Soloabschnitten entstand. Neben der III. werden auch die IV. und VI. Stufe ankadenziert. Der zweite und dritte Soloabschnitt ist hier ausdrücklich mit *Solo* überschrieben. Auch der erste ist sicher solistisch auszuführen, wie schon das Ausgreifen der ersten Violine bis *f*³ nahelegt.²⁷ In der Regel werden die hier und im folgenden als „Soloabschnitte“ u. ä. bezeichneten Partien aber nicht solistisch ausgeführt worden sein.

Wir haben bisher Sinfonien in reiner Streicherbesetzung kennengelernt. Diese Besetzung gehört in der neapolitanischen Opernsinfonie seit Beginn des 18. Jahrhunderts zu den Seltenheiten. In den Tuttianteilen konnten Oboen verstärkend mitwirken.²⁸ Das Orchester verfügte aber auch über Trompeten und Hörner, deren Beteiligung den Sinfonien erst höchsten Glanz zu verleihen vermochte. So kann es nicht verwundern, daß der Großteil der Opernsinfonien auch Trompeten bzw. Hörner oder gar beide zusammen heranzieht.

Die bereits einmal zitierte Sinfonie zu Vincis *Ernelinda* (1726) verwendet im ersten Satz zu den Streichern eine Solotrompete. Vor dem oben angeführten Beispiel²⁹ steht ein zehntaktiger Tonikablock, zunächst nur für Streicher; in T. 6 tritt die Trompete im typischen Fanfarenrhythmus hinzu:

Presto

1 Trp

VV.

Va.

B.

7

II.

unis.

col Basso

²⁶ Auch der Schlußsatz wurde wiederverwendet, der Mittelsatz ist neu.

²⁷ Vgl. o. S. 41.

²⁸ Für die Sinfonie zu Porporas *Agrippina* würde ich dies ausschließen. Es handelt sich während des ganzen ersten Satzes um eine derart von den Streichern her konzipierte Struktur, daß eine Mitwirkung von Ob. wohl nicht in Frage kommt.

²⁹ S. 81.

Wir begegnen hier zum ersten Mal der Trompetenfanfare in ihrer Auswirkung auf die Einleitungssinfonie der Neapolitaner. Freilich beeinflußt die Fanfare den Satz selbst noch nicht. Sie steht als Klangblock an seiner Spitze und legt in einem flächig ausgebreiteten Tonikaglied die Tonart fest. Daran anschließend wird konzertiert. Die Mitwirkung von Trompeten und Hörnern beschränkt die Bewegungsfreiheit eines Satzes in hohem Maße. Blechbläser³⁰ verfügen nur über einen Tonvorrat, der einen Ausschnitt aus der Tonart des Grundtones (mit Durterz) darstellt. So besitzt z. B. die Trompete in *D*, wie sie in der neapolitanischen Opernsinfonie so gut wie ausschließlich verwendet wird, in der Prinzipallage den *D*-Dur-Dreiklang, in der Clarinlage die Sexte d^2 — b^2 (diatonisch). Kadenzieren der Satz andere Stufen der Leiter an, um von dort aus das Material weiterzuspinnen, so können sich die Blechbläser nicht mehr obligat, als konzertierende Stimmen, beteiligen.

Es gab vor allem zwei Möglichkeiten, das Blech trotzdem am Satz mitwirken zu lassen. So konnte z. B. auf die Fülle ankadenzierter Stufen, wie sie etwa der Vivaldische Solokonzertsatz zeigt, verzichtet werden (Beschränkung auf die I. und gelegentliches Ausweichen in die V. Stufe). Selbst ein Verweilen im Klangraum der V. Stufe kam für das Blech, zumal nicht über den 13. Naturton hinausgegangen wurde, nicht in Frage, so daß stets sofort zur I. Stufe zurückgekehrt werden mußte.³¹ In dieser Art sind z. B. viele Ecksätze³² von Bologneser Konzerten und Sonaten mit Solotrompete(n) angelegt. Auch der erste Satz der Sinfonie zu Vincis *Farnace* (1724; Rom!) zeigt diesen Bauplan.³³ Zu den Streichern werden eine Trompete³⁴ und je ein Paar Hörner und Oboen verwendet. Obligat ist das Blech nur für kurze Zeit geführt (T. 11—16), ansonsten hat es eine klanglich-rhythmisch verstärkende Funktion.³⁵

Als weitere Möglichkeit der Satzanlage findet man die, daß die Glieder, in denen das Blech mitwirkt, stets auf der I. Stufe stehen, und daß nur in Abschnitten, in denen die Trompeten oder Hörner pausieren oder wenigstens nicht obligat geführt sind, andere Stufen ankadenziert werden. In dieser Art ist der erste Satz der *Ernelinda*-Sinfonie gebaut. Das Viererglied

³⁰ Abgesehen von der Posaune, die hier nicht interessiert.

³¹ Klanglich-rhythmisch konnten sich die Blechbläser allerdings auch im Bereich der V. Stufe gut am Satz beteiligen.

³² Im Mittelsatz pausieren Solotrompeten in dieser Zeit stets.

³³ Incipit s. Katalog Nr. 59.

³⁴ Ungewöhnlich! Trp. werden sonst, falls Hr. mitwirken, immer paarweise verwendet.

³⁵ Vgl. auch den ersten Satz des Konzerts für zwei Hr., Str. u. Cemb. PV 320 von A. Vivaldi (GA Bd. 91).



wird auf verschiedene Stufen der Tonleiter gestellt, wobei die Trompete die Oberstimme nur innerhalb der I. und teilweise der VI. Stufe übernehmen kann. Dieses wiederkehrende Viererglied wirkt in seiner Prägnanz wie ein Ritor-nell. Dazwischen stehen solistisch strukturierte Abschnitte, deren Oberstim-men der ersten Violine oder beiden Violinen zusammen zufallen. Diese Par-tien haben wieder das typische Gesicht von Soloabschnitten innerhalb von Konzertsätzen, wie zwei Beispiele im Vergleich mit Stellen aus Instrumental-konzerten unterstreichen sollen:

31

Trp.

VV.

Va.

B.

col Basso

39

69

usw. VV. unis.

Va.

unis.

71

Trp. pausiert

segue

G. Torelli, erster Satz des Violinkonzerts op. 8/9³⁶:

85

Solo

V.

B.

segue

³⁶ Hrsg. (KIA) v. B. Paumgartner, Zürich 1950, S. 4.

A. Vivaldi, erster Satz des Violinkonzerts op. 8/12 (PV 8)³⁷:



Nimmt die Trompete an diesen Abschnitten teil, so zeigt sie eine „behelfsmäßige“ Führung, die sich auf den Baß auswirkt.³⁸

Für die Ritornellfunktion des Vierergliedes spricht die Wiederverwendung der *Ernelinda*-Sinfonie als Einleitung zum *Gismondo Re di Polonia* (1727; Rom!). Hier ist das Blech mit je zwei Trompeten und Hörnern besetzt³⁹, so daß die „Ritornell“-Glieder starke Tuttiwirkung aufweisen. In der *Gismondo*-Sinfonie wirkt das Blech im Eingangsblock von Anfang an mit, nicht erst ab T. 6.

Der erste Satz der *Ernelinda*-Sinfonie wurde auch für die Einleitung zu Vincis *Oratorio a quattro* (1727?) verwendet. Hier ist die Trompete durch eine Solooboe ersetzt, die auch in den solistisch strukturierten Abschnitten mitwirken kann; sie übernimmt über weite Strecken den Part der ersten Violinen. Daß die Fassung mit Solotrompete die ursprünglichere ist, zeigt die Führung der Oboe in T. 6–10:



Das Fehlen der an dieser Stelle in der *Ernelinda*-Sinfonie im *D*-Dur-Dreiklang aufsteigenden Trompetenfanfare⁴⁰ nimmt dem eröffnenden zehntaktigen Tonikablock viel von seiner Wirkung. Die Oboe war bis zu einem gewissen Grad Austauschinstrument für die Violine, ähnlich wie im 17. Jahrhundert der Cornetto. So kann man z. B. zu Beginn der Violinstimme von Vivaldis

³⁷ GA Bd. 85, S. 26.

³⁸ In der Sequenz T. 37 ff. würde man auch im Baß eine sequenzierende Führung, etwa in der Folge *g / e / fis / dis / e / cis / d*, erwarten. Eine solche Führung verhindert aber an dieser Stelle der Trompetenpart. In der Einleitung zum *Oratorio a quattro*, die den ersten Satz der *Ernelinda*-Sinfonie wiederverwendet, aber die Trompete durch eine Oboe ersetzt (vgl. die folgenden Ausführungen), zeigt der Baß tatsächlich diese „korrekte“ Führung.

³⁹ Dazu kommen zwei Oboen, die in eigenen Systemen notiert sind. Sie verstärken in den Soloabschnitten die Violinen, ein Beweis dafür, daß der Violinpart an diesen Stellen nicht solistisch ausgeführt wurde.

⁴⁰ Beispiel S. 108. Vinci scheut sich offenbar, ein typisches Trompetensignal der Oboe anzuvertrauen.

op. 8/12, aus dem eben ein Beispiel gegeben wurde, folgenden Hinweis lesen: *Questo si può fare anco col' Hautbois.*

Die scharfe Abgrenzung von Tuttimitgliedern und Soloabschnitten wie im ersten Satz von Vincis *Ernelinda*-Sinfonie besitzt der Anfangssatz der Einleitung zu Vincis *Silla dittatore* (1723) nicht. Die Soloabschnitte wachsen aus dem Tutti heraus. Auch die paarig verwendeten Hörner und Oboen konzerrieren mit. Typisch für den Anfang einer neapolitanischen Opernsinfonie ist das Nebeneinanderstellen von I. und V. Stufe, hier durch einen Quartgang vermittelt, wie er an dieser Stelle in den Sinfonien immer wieder erscheint⁴¹:

Wegen der starken Beteiligung des Blechs muß von den einzelnen Stufen, die ankadenziert werden (außer der V. noch die VI. Stufe), jeweils sofort wieder zur I. Stufe zurückgekehrt werden. Die Führung der solistischen Hörner entspricht analogen Partien in Instrumentalkonzerten für paarweise verwendete Hörner oder Trompeten. Man vgl. folgende Stelle (T. 16 ff.) mit A. Vivaldis erstem Satz aus dem Konzert für zwei Trompeten PV 75 (T. 35 ff.)⁴²:

⁴¹ Va. eine Oktave höher lesen!

⁴² GA Bd. 97, S. 3 f.



Der Abschnitt T. 21—28 der *Silla dittatore*-Sinfonie könnte einem Violinkonzert entstammen:

Das Nebeneinanderstellen von I. und V. Stufe am Anfang des ersten Satzes findet sich auch im Instrumentalkonzert sehr häufig. Da die Stufen meist blockartig in fortgesetzter Repetition des entsprechenden Dreiklangs aufeinanderfolgen, darf man hier wohl schon (über die Opernsinfonie) einen Einfluß aus der Trompetenfanfare sehen. Daneben steht aber wieder jenes instrumentale Prinzip, Gleiches auf verschiedenen Stufen der zugrundeliegenden Tonleiter nebeneinanderzustellen und so Tonalität zu schaffen. Auch die langsamen Einleitungssätze der Sonata da chiesa und der ihr nachgebildeten Opernsinfonien beginnen sehr häufig mit dieser Aneinanderreihung gleichen Materials auf der I. und V. Stufe (Moll: I. und III., also etwa in *a*-Moll auf *a* und C), wobei die Abschnitte oft durch eine Generalpause scharf voneinander getrennt sind. Man vgl. etwa den Einleitungssatz der Sinfonie zu A. Scarlattis *Pompeo* (1683).⁴³ Aus dem Instrumentalkonzert sei der Anfang des ersten Satzes von A. Vivaldis Violinkonzert PV 295 angeführt⁴⁴:

Scarlatti

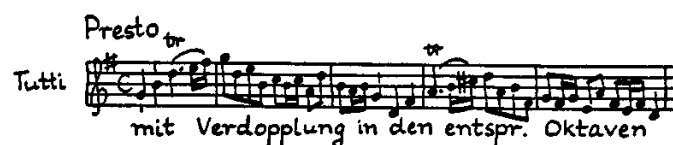
Vivaldi

⁴³ Hrsg. v. J. O. DeLage, *The Overture in Seventeenth-Century Italian Opera*, Diss. Florida State Univ., Tallahassee 1961, S. 203 ff.

⁴⁴ GA Bd. 158. Vgl. ferner den Anfang des *Ital. Konzerts* von J. S. Bach.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Beginn des ersten Satzes von Vivaldis Violinkonzert PV 167.⁴⁵ Das Stück wird vom Solisten eröffnet, der 21 Takte nur den *D*-Dur-Dreiklang in verschiedenen Lagen arpeggiert. Das flächige Ausbreiten eines Klanges gehört überhaupt zu den Baumitteln des Instrumentalkonzerts, vor allem in den solistischen Teilen. Wir finden dieses Prinzip häufig auch in der Opernsinfonie, die in dieser Beziehung wohl als Vorbild anzusehen ist.

Vincis Einleitung zur *Eraclea* (1724) beginnt den ersten Satz mit einem fünftaktigen geschlossenen Glied, das unisono vorgetragen und sofort auf der V. Stufe wiederholt wird:



In Anschluß daran wird der Dreiklang der V. und I. Stufe jeweils vier Takte lang fixiert⁴⁶:



Diese Klangblöcke erscheinen im Verlauf des Satzes auf verschiedenen Stufen, die meist wie hier am Anfang im Verhältnis *V / I* zueinander stehen, so auf *H / E / A* (T. 41—52), *Fis / H* (T. 72—79) und zum Schluß wieder auf der I. und, in einem langen Orgelpunkt (15 Takte), auf der V. Stufe (T. 96—114). Den Abschluß bildet das geschlossene Unisonoglied (jetzt nur mehr auf der I. Stufe), mit dem der Satz beginnt, ergänzt durch eine Kadenz. Mit dem Material dieses Gliedes werden auch die Abschnitte zwischen den einzelnen Klangblöcken bestritten.

⁴⁵ GA Bd. 335.

⁴⁶ Der Baßpart ist, so wie im Beispiel, an verschiedenen Stellen geteilt, wobei die obere Stimme wohl für das Vc. bestimmt ist (mit Va. als Oktavkoppel).

In diesem Stück fehlen also ausgesprochen solistisch strukturierte Partien.⁴⁷ Es erinnert mehr an Anfangssätze von Ripienkonzerten. Auch der erste Satz der Sinfonie zu Vincis *Siroe Re di Persia* (1726) ist in dieser Art gebaut; es fehlen solistische Abschnitte. Das Stück beginnt mit einem siebentaktigen Block auf der I. Stufe und wird dann fortgesponnen. Dabei erscheint wieder jener bereits bekannte Baßgang $I / VI / IV - V / I$. Über eine Kadenz wird rasch die V. Stufe erreicht:

Darauf wird das aufgestellte Material wiederholt und neu beleuchtet. Eine Kadenz führt zur IV. Stufe, aus der wieder in die I. (ohne Kadenz!) zurückgekehrt wird. Eine Art Reprise des ersten Abschnitts, nun in der Tonika verbleibend, beschließt den Satz.

In ziemlich ausgeprägtem Maße konzertieren im ersten Satz der Sinfonie zu Vincis *Astianatte* (1725) zwei Trombini (*F*-Trompeten). Es ist deshalb klar, daß sich der Satz zum größten Teil im Klangraum der I. Stufe bewegen muß. Den Anfang bildet ein geschlossenes viertaktiges Glied, von dem aus in einem raschen Quartgang sofort die V. Stufe erreicht wird, die sich flächig ausbreitet:

⁴⁷ Allerdings ist das Arpeggieren der Klänge eine Technik, die dem Konzert entstammt.



Dieser Klangblock wird unmittelbar anschließend auf der I. Stufe wiederholt. Er erinnert auffallend an analog ausgeführte Stellen in Instrumentalkonzerten, z. B. im ersten Satz von A. Vivaldis Konzert für Flöte, Oboe, Fagott, Streicher und Cembalo *La tempesta di mare* PV 261⁴⁸:



Ab T. 17 beginnt ein konzertierendes Spiel zwischen Trompeten und Violinen. In einer typischen Solokadenz wird die VI. Stufe erreicht, aus der sofort zur I. Stufe zurückgeleitet wird, damit sich die Trompeten wieder am Satz beteiligen können:



⁴⁸ GA Bd. 150. Vgl. auch das Ripienkonzert PV 197, GA Bd. 113.

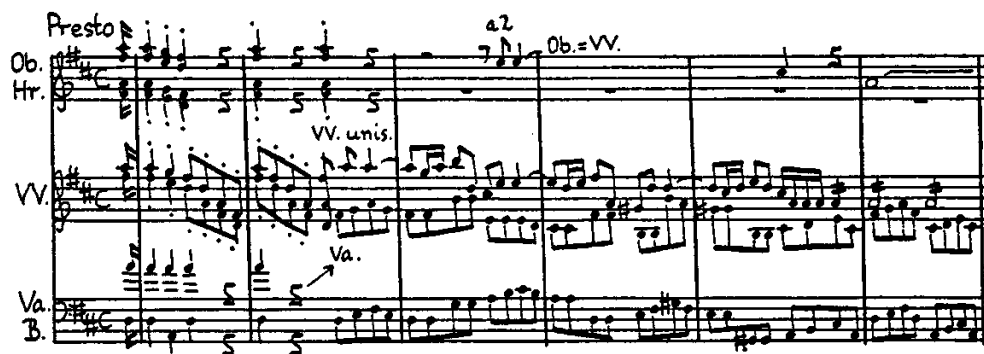
Vgl. dazu folgende Stelle aus G. Torellis op. 8/9⁴⁹:



Der Satz wendet sich vorübergehend noch zur IV. Stufe, bleibt dann aber bis zum Schluß im Bereich der I. Stufe. Den Abschluß bildet ein viertaktiger Tonikablock (+ ein Takt Pause):



Wie in den Sinfonien zur *Eraclea* und zum *Siroe Re di Persia* fehlen auch in der Einleitung zu Vincis *La caduta de' decemviri* (1727) Soloabschnitte. Den Beginn bilden drei typische Viertelschläge (*I—V—I*), die auch im Konzert häufig anzutreffen sind.⁵⁰ Der Tonikadreiklang wird hierauf zwei Takte lang festgehalten, dann folgt ein motivisch ausgeprägtes Glied, das zur V. Stufe leitet. Diese wird sofort als Dominante von *D-Dur* verstanden und im Wechsel mit der Tonika fixiert, worauf nach Wiederholung des Gliedes T. 4 ff. definitiv zur V. Stufe kadenziiert wird:



⁴⁹ Ed. Paumgartner S. 5.

⁵⁰ M. F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, S. 243.



Mit diesen beiden Elementen, dem motivisch ausgeprägten Glied und der Klangfläche, wird der ganze Satz bestritten (berührt werden auch noch die VI. und IV. Stufe).

Ähnlich ist auch der erste Satz der Sinfonie zu Vincis *Alessandro nell'Indie* (1729) angelegt, wo allerdings das solistische Element wieder stärker hervortritt⁵¹:

Auch hier finden sich am Anfang die drei Viertelschläge, die sich mit den beiden folgenden Takten zu einem rhythmisch geschlossenen Glied, das als Ganzes wiederholt wird, zusammenfügen. Am Schluß des Satzes stehen sie für sich.

⁵¹ Die Hr. verdoppeln die Trp. in der Unteroktav.

Auch Porpora hat in seinen Opernsinfonien eine Reihe von Konzertsätzen geschrieben, die indessen, wie wir weiter unten sehen werden, oft nicht an erster, sondern an zweiter Stelle stehen. Aber auch am gewohnten Platz, also als erster Satz der instrumentalen Einleitung, kommen sie vor, so in der Sinfonie zu *Meride e Selinunte* (1726), wo zwei Hörner mit den Streichern konzertieren. Schon der erste Streicherabschnitt hat solistische Struktur:



In T. 24 setzen die Hörner ein, und zwar sukzessiv im Abstand von einem Takt, eine Führung, wie sie von jeher in der Fanfare für paarweise verwendetes Blech anzutreffen ist⁵²:



Vgl. dazu die Hörner im ersten Satz von A. Vivaldis Konzert für zwei Hörner PV 320, T. 34—42⁵³:

⁵² Vgl. etwa den instr. Unterbau des Eingangschors von Cl. Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* (GA Bd. 14, S. 123 ff.), der auf eine Trompetenfanfare (*Orfeo-Toccata*) zurückgeht. Ferner die Sonatinen in M. A. Cestis *Pomo d' oro* II/14 (1667; hrsg. v. G. Adler in DTÖ Bd. 9, S. 84 ff.). Ders., *La Dori, Prolog* (1663; hrsg. v. R. Eitner in PGfM Bd. 12, S. 103).

⁵³ GA Bd. 91, S. 3 f.



Das trillerartige Oszillieren des Klanges ist typisch für die konzertierende Führung von Trompeten und Hörnern in der Opernsinfonie wie im Instrumentalkonzert. Im weiteren Verlauf bringt der Satz für die Hörner nichts wesentlich Neues mehr⁵⁴, er kadenziiert außer zur V. auch noch zur VI. Stufe. Den Schluß bildet ein Tonikablock, wie wir ihn schon im ersten Satz der Sinfonie zu Vincis *Astianatte* fanden (hier drei Takte).

Der erste Satz der Sinfonie zu Porporas *Mitridate* (1. Fass., 1730) läßt zwei Trompeten mit den Streichern konzertieren.⁵⁵ Er zeigt im wesentlichen das gleiche Gesicht wie das eben behandelte Stück. Über weite Strecken herrschen Sequenzen mit konzertmäßigen Violinarpeggien vor. Auch das trillerartige Auskolorieren eines gleichbleibenden Klanges, sowohl in den Violinen als auch in den Trompeten, findet sich immer wieder:



Den Schluß bildet wiederum nicht ein einzelner Klang, sondern ein Tonikablock, in diesem Fall ein zweitaktiger Schlußstein:



Der Satz kadenziiert nur einmal nach A, ansonsten bleibt er innerhalb der I. Stufe.

Ein wichtiges Baumittel sowohl des Konzerts als auch der Opernsinfonie ist, wie wir sahen, der flächig auf der jeweiligen Stufe ausgebreitete Klangblock. Der erste Satz der Einleitung zu Porporas *Imeneo in Atene* (1726)

⁵⁴ Wegen der beschränkten Möglichkeiten haben Parte für konzertierende Trompeten oder Hörner immer ein stereotypes Aussehen.

⁵⁵ Incipit s. Katalog Nr. 21.

beruht ausschließlich auf diesem Prinzip. Er stellt lediglich die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe in verschiedenen Lagen als breit ausgewalzte Klangflächen nebeneinander⁵⁶:

Stufen:	I ⁵	I ⁸	V ³	V ⁷ ⁵	I ⁸	IV ⁵	IV ⁸	V ⁷ ³	V ⁷ ⁵	I
Takte:	4	4	4	4	4	4	4	2	4	4

Jeweils zwei Takte werden als Echo wiederholt. Die ersten vier Takte können hier stellvertretend für den ganzen Satz stehen:

Wenn oben gesagt wurde, daß diese Klangblöcke ihre Wurzel in der Fanfare haben, so wundert man sich, weshalb dieser Satz, der völlig auf der Technik nebeneinandergestellter Flächen beruht, keine Blechbläser verwendet. Bezeichnenderweise zieht die gleiche Sinfonie als Einleitung zum *Giasone* (1732) im ersten Satz auch Trompeten und Hörner heran.

2.

Die zweisätzigen Sinfonien Porporas

Porpora stellt einer Anzahl seiner dramatischen Werke zweisätzige Sinfonien voran, die nicht etwa durch Ausfallen des Mittelsatzes entstehen — auch solche Einleitungen hat er geschrieben⁵⁷ —, sondern durch eine nur von ihm verwendete, in der italienischen Opernsinfonie sonst nicht anzutreffende Satzanordnung⁵⁸, bei welcher der gewöhnlich an erster Stelle stehende konzertierende Satz auf den zweiten Platz rückt. Den Anfang dagegen bildet

⁵⁶ Die Exponenten geben die Lage des Dreiklangs an.

⁵⁷ Zu den Erstfassungen der *Semiramide riconosciuta* (1729) und des *Mitridate* (1730). Zur *Mitridate*-Sinfonie vgl. S. 187, Anm. 191.

⁵⁸ Einzige Ausnahme s. S. 131 ff.

ein marschartiges Stück, bei dem wohl auch die Intrade, die für Aufzüge ein marschähnliches Wesen annahm, Pate gestanden hat.⁵⁹

Der Marsch erscheint in der neapolitanischen Oper gelegentlich als Funktionsmusik auch in den Partituren, so etwa in A. Scarlattis *Cambise* (1719) II/8⁶⁰:

Das Stück ist zweiteilig, beide Teile werden wiederholt. Der erste Teil schreitet in einem Quartgang zur V. Stufe und fixiert sie mit einer Kadenz. Der zweite Teil leitet zur I. Stufe zurück. Typisch und bei neapolitanischen

⁵⁹ Mayeda bezeichnet diese Stücke als „langsame Einleitung“ (S. 37 ff.) und bringt sie mit dem langsamen Teil zu Beginn der frz. Ouvertüre in Zusammenhang (S. 39). Die Tempomarken, die er im Incipitkatalog für diese Stücke angibt (*Moderato*, *Largo*, *Adagio*; vgl. S. 67, 70, 73), scheinen für diese Ansicht zu sprechen. Sie sind aber willkürliche, ungekennzeichnete Zusätze Mayedas, die nicht in den Quellen stehen. Vgl. auch S. 125. Zwei dieser Sinfonien, die zur *Angelica* (1720) und die zum *Siface* (1725), verwendet Porpora für zwei in London aufgeführte Werke wieder, nämlich als Einleitung zum *Enea nel Lazio* bzw. zum ersten Teil von *Davide e Bersabea* (beide 1734). Hierbei fügt er, wohl nach dem Vorbild der Händelschen Ouvertüre, noch jeweils einen dritten, menuettartigen Satz an.

⁶⁰ Ms. *Neapel Cons.* Die Hr. sind hier original notiert und klingen eine Oktave tiefer. Die Str., die nur eine verstärkende Funktion haben, sind weggelassen. Vgl. den Hinweis *Marcia avanti il combattimento la quale si può sonare senza l'orchestra se così sarà bisogno*. Diese Anweisung zeigt, daß es sich bei dem Ensemble von zwei Hörnern, zwei Oboen und Fagott, das sicher auf der Bühne fungierte, um eine geschlossene Gruppe handelt, die wohl aus der Militärmusik übernommen ist. Vgl. auch den Marsch I/1 der gleichen Oper.

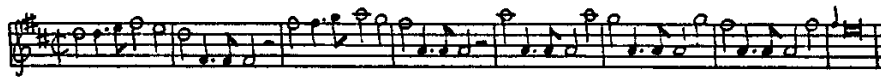
Komponisten in solchen Märschen immer anzutreffen ist der Block anstelle eines einzelnen Kadenzzielklangs.⁶¹

Alle diese Züge finden wir auch in den ersten Sätzen der zweisätzigen Sinfonien Porporas. Sie haben grundsätzlich Wiederholungszeichen, statt eines einfachen Schlußklangs wird ein Block gesetzt. Betrachten wir zuerst den Anfangssatz der Sinfonie zum ersten Teil des *Martirio di S. Giov. Nepomuceno* (Fass. um 1730)⁶²:

⁶¹ Die gleichen Züge weist z. B. auch die *Marchia* in Vincis *Alessandro nell'Indie* (1729) II/4 auf.

⁶² Diese Einleitung geht ursprünglich dem *Siface* (1725) voran, der zweite Satz wurde bereits für die Sinfonie zu *Gli orti esperidi* (1721) geschrieben und dann für die Sinfonie des *Siface* umgearbeitet. Ich entnehme die Beispiele der Oratorien-einleitung, weil hier das größte Instrumentarium, d. h. ein Orchester mit Trompeten und Hörnern, eingesetzt wird. Die Sinfonie wurde nochmals wiederverwendet; vgl. Incipitkatalog Nr. 29.

Interessant ist in diesem Satz das Nebeneinander zweier verschiedener Taktstrukturen. Am Anfang ist das Maß der Brevistakt ($\frac{4}{2}$)⁶³, Spatium und Takt sind also identisch. Charakteristisch und vor allem im späteren Marsch häufig anzutreffen ist das federnde Repetieren des am Anfang des jeweils geradzahligen Taktes erreichten Klangs. Im fünften Spatium ändert sich die Taktstruktur. Würde die $\frac{4}{2}$ -Struktur des Anfangs beibehalten, so müßte sich wegen der Wiederholung der beiden Anfangsspatien bei regelmäßigem periodischen Rhythmus ein mit Halbschluß endendes Glied von acht Spatien ergeben, etwa so⁶⁴:



Der Halbschluß, die Zäsur würde richtig auf den Anfang des Spatiums treffen. Schon daraus, daß die Zäsur in unserem Beispiel auf der zweiten Hälfte des (sechsten) Spatiums eintritt, ist zu ersehen, daß nun eine \mathbb{C} -($\frac{2}{2}$)Struktur vorliegt (in Doppeltaktnotierung); das Maß ist nun das halbe Spatium, die zweite Hälfte des periodischen Halbsatzes spielt sich deshalb statt in vier, wie im konstruierten Beispiel, nur in zwei Spatien ab, die Beschleunigung ist deutlich spürbar. Auch die Kadenz zur V. Stufe findet in der zweiten Hälfte des Spatiums ihren Abschluß. Der durch Klangrepetitionen entstehende Schlußstein⁶⁵ in Spatium 9/10 tut jedoch so, als bestünde die anfängliche Taktstruktur noch immer. Dieses Nebeneinander von zwei verschiedenen Taktstrukturen ist während des ganzen Stückes anzutreffen. Der Satz ist dreiteilig. Nach Wiederholung der vier Spatien des Anfangs auf der V. Stufe wird zur I. Stufe zurückgeleitet. Auf dieser kehrt das Material nochmals wieder, worauf wiederum kadenziert wird (gleicher Schlußstein wie am Ende des ersten Teils).

Tritt in diesem Stück der Marschtypus deutlich hervor, so würde man bei einem flüchtigen Blick auf den ersten Satz der Sinfonie zu *Gli orti esperidi* (1721) zunächst wohl eher an den Anfang einer französischen Ouvertüre denken⁶⁶:

⁶³ Zur Bedeutung der Zahl 4 im „Zähler“ der Taktsiglen vgl. den Abschnitt S. 139 f.

⁶⁴ Achttaktige Glieder ergeben sich bei periodischer Struktur fast immer durch Wiederholung der ersten beiden Takte (wörtlich oder rhythmisch).

⁶⁵ Als „Schlußstein“ bezeichne ich solche Gebilde, bei denen der als Ziel der Kadenzschritte erreichte Schlußklang bis zum Beginn des folgenden Taktes weiterrepetiert wird.

⁶⁶ Der erste Viertelschlag ist für sich zu nehmen. Das erste achttaktige Glied ($\frac{2}{4}$ -Takte!) beginnt mit dem zweiten Takt, die Zäsur (Halbschluß) fällt deshalb auf den Anfang des (fünften) Spatiums. Die Identität des Baues mit dem des vorigen Beispiels liegt auf der Hand.



Doch ist auch hier der Marsch das Vorbild. Der Satz ist wieder dreiteilig, die einzelnen Teile sind ausgedehnter als im vorigen Stück. Der erste sowie der zweite und dritte Teil zusammen werden wie vorhin wiederholt. Der Mittelteil kadenziiert die VI. Stufe an und leitet dann zur I. zurück. Der dritte Teil ist eine Reprise des ersten, die wie meist kürzer ausfällt, da die I. Stufe nicht mehr verlassen wird, die Überleitungstakte des ersten Teils somit entfallen können. Kadenzziel vor den Wiederholungszeichen ist hier jeweils ein viertaktiger Block.

Die folgenden Sinfonien können rasch behandelt werden, da sich aus ihnen nichts wesentlich Neues ergibt. Auch sie haben in den ersten Sätzen Wiederholungszeichen und Schlußblöcke. Der erste Satz der Sinfonie zur Kantate *Angelica* (1720)⁶⁷ ist wieder klar dreiteilig angelegt, der mittlere Teil kadenziiert auch hier zur VI. Stufe. Auch der zweite Teil dieser Kantate hat eine Sinfonie, die nur aus einem solchen Marschstück besteht.⁶⁸ Es ist mit *Allegro* bezeichnet, ein Hinweis darauf, daß diese Sätze in einem zügigen Marschtempo genommen wurden und nichts mit dem ersten Satz der französischen Ouvertüre zu tun haben.⁶⁹ Der erste Satz der Sinfonie zum *Ezio* (1728) ist nur zweiteilig. Alle diese Einleitungen weisen ein volles Instrumentarium mit mindestens einem, oft sogar zwei Paar Blechbläsern (Trompeten und Hörner) auf. Porpora schwebt ganz offensichtlich eine glanzvolle, fest-

⁶⁷ Incipitkatalog Nr. 7.

⁶⁸ Ebda.

⁶⁹ Die Sinfonie des ersten Teils wurde u. a. für die *Adelaide* (1723) wiederverwendet, wo der erste Satz die Tempomärke *Spiritoso* trägt. Diese Marke hätte eigentlich auch Mayeda zu der Überzeugung bringen müssen, daß seine Auffassung der ersten Sätze dieser Sinfonien nicht richtig sein kann („langsame Einleitung“). Mayeda spricht aber unbekümmert in einem Atemzug von diesem Stück als einem „langsamen Satz, ‚Spiritoso‘“ (S. 50).

Zuvor soll noch auf zwei Einleitungen Porporas hingewiesen werden, die eine Verknüpfung der eben behandelten zweisätzigen mit der üblichen dreisätzigen neapolitanischen Opernsinfonie versuchen. Bei der einen dieser Einleitungen handelt es sich um die Sinfonie zum *Dramma sacro Il martirio di S. Eugenia* (1721/22), notiert für zwei Trompeten und Streicher. Auch hier bildet ein Marschsatz den Anfang, dem aber die gewohnten Sätze der neapolitanischen Opernsinfonie, langsamer Mittel- und tanzartiger Schlußsatz, folgen.⁷⁰ Am Ende des marschartigen Anfangssatzes steht ein ausgedehnter Tonikablock. Daß Porpora eine Verbindung mit dem an dieser Stelle sonst üblichen Konzertsatz vorschwebt, zeigt der zweite Teil des Stückes:

Handwritten musical score for three staves (Trp., Vn., Va. B.) with measures 19, 27, and 34 circled. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'tr' and 'p'.

126

Auch die andere Einleitung, diejenige zur *Cantata a quattro voci* (1712), ist dreisätzig. Hier ist der erste Satz, der ebenfalls vom Marsch herkommt (Wiederholungszeichen), noch stärker dem an dieser Stelle sonst anzutreffenden Konzertsatz angenähert.⁷¹ Zu den Streichern treten zwei Oboen, die einzeln (Oboe I) und zu zweit dem Streichertutti als Solisten gegenüber-treten.⁷² Mit dem Konzertieren dringt das Stufenprinzip⁷³ ein, wodurch die Dreiteiligkeit, wie wir sie sonst in den ersten Sätzen der zweisätzigen Einleitungen Porporas antreffen, stark verschleiert wird. Der Mittelteil kadenziiert außer zur V. noch zur II., VI. und IV. Stufe. Schlußblöcke fehlen hier.

Wenden wir uns nun den zweiten Sätzen der zweisätzigen Sinfonien zu, die, wie bereits erwähnt wurde, den ersten Sätzen der üblichen dreisätzigen Sinfonien entsprechen. Es handelt sich um brillante, nach dem Stufenprinzip angelegte Konzertstücke. Den Kern des zweiten Satzes der Einleitung zum ersten Teil von *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno* (Fass. um 1730) bildet, ähnlich wie im ersten Satz der Sinfonie zu Vincis *Ernelinda* (1726), ein viertaktiges, geschlossenes Glied, das im Verlauf des Stückes von den einzelnen Instrumentenpaaren (Violinen, Oboen, Trompeten, Hörner) auf verschiedenen Stufen immer wieder gebracht wird.⁷⁴ Den Anfang machen die Violinen auf der I. Stufe, ein Quartgang leitet sofort zur V. Stufe, auf der das Glied von den Oboen wiederholt wird. Nach Rückkehr zur I. Stufe erklingt es in den Trompeten, ein neuerlicher Quartgang leitet wiederum in die V. Stufe, aus der zur II. weitgeschritten wird. Auf dieser Stufe teilen sich Oboen und Violinen in die Ausführung des Gliedes, schließlich erscheint es nach erneuter Rückkehr zur I. Stufe auch in den Hörnern, worauf es vorübergehend zurückgestellt wird. Oboen und Violinen vollführen nun von der Dominante der VI. Stufe (*Fis*) aus ein konzertierendes Sequenzenspiel. Der eindrucksvolle Satz sei bis hierher ganz zitiert⁷⁵:

⁷¹ Incipitkatalog Nr. 3.

⁷² Im zweiten Satz fungiert die erste Oboe durchweg als Solist (Oboe II pausiert).

⁷³ Vgl. o. S. 100 ff.

⁷⁴ Vgl. dazu das Konzert für eine oder zwei Trp. (1711) von Fr. Manfredini, Ms. *Bologna, Arch. di S. Petronio*; Faks. der ersten Seite in MGG Bd. 8, Sp. 1579/80.

⁷⁵ Das Stück stellt eine Wiederverwendung dar; vgl. Anm. 62. Mayeda zitiert auf S. 38 T. 1—7 der beiden Violinen, gibt aber als Instrumente für diese Parteifälschlich Oboen an. Ebda. werden auch die Takte 53—60 wiedergegeben. Die Verteilung auf die Instrumente ist dabei völlig durcheinandergeraten. Auch werden die Parte nicht wörtlich übertragen, sondern ohne Kennzeichnung klavierauszugsmäßig verändert.

Presto

Trp. Ht. Ob. Vv. Va. B.

12 24 29

6 7 6 7 #6 7 5 # 6 #6 5 5

34

a2

46

a2

a2

unis.

p f

Va. col Basso

57

Wieder beginnt das Wechselspiel mit dem Anfangsglied, ein Sequenzenabschnitt, in dem das Baßsystem führt, wird dazwischengeschaltet; es folgen nochmals einige Takte mit dem Viererglied, woran sich, vom Quartgang ausgehend, ein solistisch strukturierter Abschnitt anschließt, in dem die Violinen konzertieren:

95 Hr. + Trp. pausieren

Ob.

VV. unis.

Va.

B.

103 segue arpeggiato

Trp.

Hr.

VV.

Ob.

Zum letzten Mal erscheint das Anfangsglied, dann kommt der festliche Satz zum Abschluß. Diesem prächtigen Stück wird das Publikum den Beifall nicht versagt haben. Porpora verwendet es nicht ohne Grund mehrfach.

Ähnlich angelegt ist der zweite Satz der Sinfonie zur *Angelica* (1720). Er steht, was für diese konzertierenden Stücke ein Einzelfall ist, in einem ungeraden, im $\frac{3}{8}$ -Takt. Auch hier wechseln Tuttiabschnitte, in denen das Anfangsglied immer wieder von anderen Instrumentengruppen auf verschiedenen Stufen gebracht wird, mit solistisch strukturierten, sequenzierenden Abschnitten ab, in denen die Violinen konzertieren. Dieser Satz wurde gleichfalls mehrfach verwendet⁷⁶:

⁷⁶ Nachweis s. Incipitkatalog Nr. 8.

Presto Hr. pausieren

Ob.

Vc.

B.

Violoncelli

tutti

Die Frage, woher Porpora diese Satzanordnung hat, läßt sich nicht eindeutig beantworten. Möglicherweise hat er sie selbst geschaffen. Rein äußerlich kann die französische Ouvertüre das Vorbild abgegeben haben, in welcher der zweite Satz, die Fuge, ebenfalls der wichtigere und bedeutendere Satz ist; ihm geht ein — allerdings langsamer — Satz (in punktiertem Rhythmus) voraus, der jedoch als Ganzes, nicht in Teilen, wiederholt wird. Porpora hat selbst für seine in London aufgeführten Opern, wohl mit Rücksicht auf den Publikumsgeschmack und nach dem Vorbild der Ouvertüren G. Fr. Händels, als dessen Rivale er nach London gerufen worden war, französische Ouvertüren geschrieben.⁷⁷ Interessant ist dabei der erste Satz der ersten dieser Ouvertüren, derjenigen zur *Arianna in Nasso* (1733), der wie die Marschsätze seiner zweisätzigen Sinfonien dreiteilig angelegt ist, wobei der erste sowie der zweite und dritte Teil zusammen wiederholt werden. Das Tempo ist schon wegen der Läufe in kleinsten Notenwerten erheblich langsamer zu nehmen als in den Marschsätzen. Den mittleren Teil führt das typische Trio der französischen Ouvertüre, zwei Oboen und Fagott, aus, das in der Fuge allerdings nicht hervortritt.⁷⁸ Daß Porpora selbst seine zweisätzigen Sinfonien als in gewisser Beziehung mit der französischen Ouvertüre verwandt ansah, zeigt sich darin, daß er, wie bereits erwähnt, zwei dieser Einleitungen für in London aufgeführte Werke wiederverwendete.⁷⁹

Auch von Vinci gibt es eine zweisätzige Sinfonie, bei welcher der sonst an

⁷⁷ Katalog Nr. 28, 31, 32, 34. Sämtliche mit einem oder zwei weiteren Sätzen. Die ersten beiden Sätze der Einleitung zu Teil 1 der *Festa d'Imeneo* (1736), also die eigentliche Ouvertüre, wurden für das in Wien aufgeführte Oratorium *Il Gedeone* (1737) wiederverwendet. Die Wiener setzten ihren Oratorien meist frz. Ouvertüren voran.

⁷⁸ Ziemlich ausgedehnte Verwendung findet es als Kontrastgruppe in den Fugen der Ouvertüren zu *Polifemo* und *Ifigenia in Aulide* (beide 1735), vor allem in letzterer.

⁷⁹ Vgl. o. S. 122, Anm. 59.

erster Stelle stehende Satz auf den zweiten Platz rückt; es handelt sich um die Einleitung zum ersten Teil der schon mehrfach angeführten Kantate *La contesa de' numi* (1729).⁸⁰ Der erste Satz steht hier im $\frac{3}{4}$ -Takt, er ist zweiteilig (*D—A / A—D*) und hat Wiederholungsstriche.⁸¹ Statt eines einzelnen Schlußklanges stehen zweitaktige Schlußsteine:

Wir haben auch hier einen Marsch vor uns, eigenartigerweise freilich in einem ungeraden, im $\frac{3}{4}$ -Takt. Es gab damals Märsche in dieser Taktart.⁸² Man vgl. z. B. das Instrumentalstück in Vincis *Alessandro nell'Indie* (1729) I/12, zweiteilig, mit Wiederholungsstrichen. Schlußblöcke fehlen allerdings⁸³:

⁸⁰ Dieser Satz wurde für die Sinfonie zum *Artaserse* (1730) wiederverwendet, wo er bezeichnenderweise an erster Stelle steht, da es sich um eine neap. Opernsinfonie in der gewohnten Satzfolge handelt.

⁸¹ Der Doppelstrich entspricht dem Wiederholungszeichen.

⁸² Vgl. E. Nick, *Art. Marsch*, MGG Bd. 8 (1960), Sp. 1674 ff.

⁸³ Die Hr. verdoppeln die Trp. in der Unteroktave.

Der Szenenhinweis lautet im Libretto P. Metastasios folgendermaßen: „Während einer kurzen Sinfonie sieht man auf dem Fluß verschiedene Boote, aus denen viele Inder mit verschiedenen Geschenken steigen; und aus dem Fürstenboot steigt Cleofide, der Alexander entgegengeht.“⁸⁴ Es handelt sich also um eine Landung, für die Metastasio ein kurzes Instrumentalstück wünscht. Vinci notiert in der Partitur obiges Stück. Daß es sich um einen Marsch handelt, unterstreicht die Münchner Bearbeitung dieser Oper (1735), in der das Stück fehlt und sich lediglich der Hinweis *Marchia con Trombe* findet. Das Orchester spielte einen Marsch aus seinem Repertoire.

Für die bei Vinci einmalige Anordnung läßt sich nun ziemlich eindeutig die französische Opernouvertüre als Modell nachweisen. *La contesa de' numi* wurde als Festkantate anlässlich der Geburt des französischen Dauphin auf Bestellung des französischen Kardinallegaten in Rom, M. de Polignac, komponiert und dort in der französischen Gesandtschaft aufgeführt. Das Publikum bestand sicherlich zu einem großen Teil aus französischen Gästen, und ihnen zu Gefallen wird Vinci von der typischen Anordnung der neapolitanischen Opernsinfonie abgewichen sein. Eine französische Ouvertüre zu schreiben, lag dem Neapolitaner fern. Er findet einen Kompromiß in der Anordnung der ihm sicher bekannten zweisätzigen Sinfonien Porporas.⁸⁵

Für eine Abhängigkeit der zweisätzigen Einleitungen Porporas, was die zyklische Anlage betrifft, von der französischen Ouvertüre spricht auch die Einleitung (*Ouverture*) zu einer *Serenata a tre voci* mit den Personen *Deianira*, *Iole* und *Ercole*, die aus dem Jahre 1712 datiert. Sie wird wie die Einleitung zu Vincis Kantate ausnahmsweise von einem $\frac{3}{4}$ -Marsch eröffnet.⁸⁶ Daran schließt sich der konzertierende Satz an (*Presto*), der fünfstimmig für Streicher und eine Oboe (wohl mehrfach besetzt) geschrieben ist. Alle Teile zeigen konzertierende Struktur, so, wie sie etwa im ersten Satz der Sinfonie zu Porporas *Agrippina* (1708) angetroffen wird.⁸⁷ An dieses Stück erinnert auch die Imitationstechnik zu Beginn der Abschnitte auf den einzelnen Stufen. Da dabei immer wieder auf den Kopf des Satzes, auf die ersten vier Takte, zurückgegriffen wird, nähert sich das Stück der Fuge. Die „Zwischenspiele“, lange Sequenzenketten mit Konzertfiguration, die vom „Kontrasubjekt“ ausgehen, prägen den Satz allerdings mehr als das „Subjekt“ selbst. Erinnert nun schon dieser Versuch einer Fuge an die

⁸⁴ Br. Brunelli, *Tutte le opere di P. Metastasio*, Bd. 1, 2. Aufl., Mailand 1953, S. 323: *Nel tempo d'una breve sinfonia si vedono diverse barche pel fiume, dalle quali scendono molti Indiani, portando diversi doni; e dalla principale sbarca CLEOFIDE, che viene incontrata da ALESSANDRO.*

⁸⁵ Der zweite Satz wird im folgenden Abschnitt behandelt (S. 156 ff.).

⁸⁶ Katalog Nr. 4. Das Stück ist mit *Andante* überschrieben, nicht mit *Adagio*, wie Mayeda (S. 42 f. bzw. 78) behauptet.

⁸⁷ Vgl. S. 104 f.

französische Ouvertüre, so läßt das auf diesen *Presto*-Satz folgende Stück keinen Zweifel, daß die französische Ouvertüre für die zyklische Anlage das Muster abgegeben hat. Dieses Stück, das unmittelbar an den raschen Satz anschließt (der *Presto*-Satz endet offen mit einer Fermate auf G V; ein Doppelstrich fehlt), nimmt das Tempo zurück und schlägt so einen Bogen zum ersten Satz, zum *Andante*. Mit *à tempo giusto* überschrieben, läßt es den konzertierenden Satz in langsamem Tempo ausklingen. Auch die Taktart $\frac{3}{4}$ weist auf den Anfang der Einleitung zurück. Ähnlich wird am Schluß der Fuge in der französischen Ouvertüre das langsame Tempo des Anfangs gerne wiederaufgenommen, oft auch unter musikalischem Rückgriff auf den Beginn. Daß aber die französische Ouvertüre nur äußerlich nachgeahmt wird, zeigt sich darin, daß Anfangs- und Schlußstück der vorliegenden Einleitung sonst nichts miteinander gemein haben. Zeigt der Anfangssatz Marschcharakter, so steht das abschließende Stück im Sarabandenrhythmus. Handelt es sich beim Anfangssatz um ein geschlossenes, für sich stehendes Stück, so erinnert der langsame Schlußteil eher an langsame Überleitungsabschnitte in Sinfonien Porporas und Vincis mit der üblichen dreisätzigen Anordnung in der Folge schnell — langsam — schnell. Dazu paßt auch, daß die Besetzung wie in einem solchen Mittelsatz reduziert wird; es spielen nur noch die Streicher.⁸⁸

3.

Das Eindringen der Fanfare in die neapolitanische Opernsinfonie

Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts greift die Trompetenfanfare auf die Sinfonie über und zwingt ihr in einem bis in die Mitte des Jahrhunderts dauernden Prozeß ihre typische Struktur auf. Mit diesem Vorgang wollen wir uns im folgenden befassen.

Wir haben bereits erste Sätze von Opernsinfonien kennengelernt, bei denen die konzertierende Mitwirkung von Fanfareninstrumenten, also von Trompeten oder Hörnern, Eigentümlichkeiten mit sich bringt, so vor allem Glieder mit flächig ausgebreiteten, repetierten Klängen, gerade auch am Schluß der Sätze als Kadenzziel (Tonikablöcke).⁸⁹ Wir haben ferner gesehen, daß sich auch das Instrumentalkonzert, auch wenn keine Blechbläser mitwirken,

⁸⁸ Vgl. S. 164 ff., vor allem den ebenfalls im Sarabandenrhythmus gehaltenen Überleitungsabschnitt der Einleitung zu Porporas *Martirio di S. Eugenia* (1721/22; besprochen S. 169 f.), der auch die gleiche Tempomärke aufweist. Mayeda (S. 42) nennt die vorliegende Einleitung bedenkenlos „eine veritable französische Ouvertüre“.

⁸⁹ Vinci, *Astianatte* (1725); vgl. S. 117. Porpora, *Mitridate* (1. Fass., 1730); vgl. S. 120.

bereits dieses Baummittels bedient, ohne daß freilich die Gesamtkonzeption des Satzes davon beeinflußt wird. Die Struktur bleibt Generalbaßsatz mit seinen typischen Mitteln, zu denen vor allem die Sequenz gehört.⁹⁰ Dies gilt auch für entsprechende Stücke innerhalb von Opernsinfonien⁹¹, soweit sie bisher besprochen wurden.

Die Fanfare war als Funktionsmusik zu Beginn einer Aufführung bzw. in entsprechenden Szenen auf der Bühne von jeher Bestandteil des Theaters, wie im zweiten Kapitel ausführlich erläutert wurde. Als Funktionsmusik gehörte sie einem Komplex an, der in der Regel nicht Sache des Komponisten war. Deshalb fehlt die Musik dieser Fanfaren in den Partituren, die Hoftrumpeter bliesen eigene Stücke, auswendig oder ex tempore. Wir können uns also zunächst kein Bild von diesen Fanfaren machen.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wird es üblich, immer häufiger auch das Orchester an diesen Stücken sich beteiligen zu lassen⁹², was eine schriftliche Fixierung nötig machte. Solche Sätze können uns nun einen Einblick in die Beschaffenheit der Bläserfanfare vermitteln. Zunächst sei ein Beispiel einer solchen Fanfare aus C. Pallavicinos *La Gerusalemme liberata* (1687; I/8) angeführt, von der in der Partitur lediglich die Orchesterstimmen erscheinen, während für die Trompeten (und Pauken?) Systeme, ja sogar jeglicher Hinweis auf ihre Mitwirkung fehlen.⁹³ Sie waren aber sicher beteiligt und gestalteten ihren Part in Anlehnung an das notierte Stück⁹⁴:

⁹⁰ „Fortspinnungstechnik“ im Sinne von W. Fischer (Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, StMw 3 [1915], S. 24 ff.). Vgl. H. Engel, Die Quellen des klassischen Stils, Kongreß-Bericht New York 1961, Kassel/Basel 1961, S. 285.

⁹¹ Eine Ausnahme bildet der erste Satz der Sinfonie zu Porporas *Imeneo in Atene* (1726); vgl. o. S. 120 f.

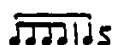
⁹² Mit eine Rolle spielt dabei wohl das Ausscheiden der Hoftrumpeter aus dem zur Verfügung stehenden Instrumentarium (vgl. S. 51 f.). An ihre Stelle trat eine relativ kleine Zahl orchestereigener Bläser.

⁹³ Ursprünglich wurden nur die Stimmen für das Orchester bzw. für die Sänger in der Partitur notiert. Vgl. etwa noch den *Coro con Trombe* in Händels *Agrippina* (1708) I/10 (GA Bd. 57, S. 28), wo ebenfalls Systeme für die Trp. fehlen.

⁹⁴ Hrsg. in der Ed. der Oper von H. Abert in DDT Bd. 55, S. 64. Das Stück erklingt laut Szenenanweisung zu einem Duell. Nach dem Vorbild der Turniere dürfte diese Fanfare zu Beginn des Zweikampfes dreimal gespielt worden sein.

Auffallend — wir haben diesen Zug bereits in Monteverdis *Orfeo-Toccata* kennengelernt — ist das ausschließliche Verbleiben auf der gleichen Stufe, im *D*-Klang. Das Stück stellt dadurch eine einzige Klangfläche, einen Tonikablock dar (Tusch). Dieses Verweilen innerhalb einer Stufe hat seinen Grund in der Zusammensetzung des Trägers der Fanfarenmusik, im Hoftrompeterchor. Dieses Ensemble bestand aus einer Anzahl von Trompetern, meistens vier oder sechs, bei entsprechend feierlichem Anlaß auch einem Vielfachen davon, zu denen sich ein bzw. mehrere Pauker gesellten. Die Bläser, die alle Instrumente gleichen Umfangs besaßen, teilten sich in den gesamten Tonvorrat, in den Gesamtumfang des Instruments; zwei Trompeter spielten in Clarinlage, zwei innerhalb des dritten bis achten Naturtons (Prinzipallage), die beiden übrigen beschränkten sich auf jeweils einen der tiefsten Naturtöne.⁹⁵ Da unterhalb des Clarinbereichs, sofern keines der Instrumente pausiert, nur der Dreiklang des Grundtons zur Verfügung steht, ist es klar, daß sich diese Fanfaren bei einer derartigen Ausführung nur innerhalb einer einzigen, gleichbleibenden Stufe bewegen konnten. Dies ist so typisch für die Fanfare der Hoftrompeter, daß die Nachahmungen auf der Bühne anfangs stets auf einem gleichbleibenden Klang beruhen, auch wenn kein voller Trompeterchor mehr verwendet wird, sondern nur noch Instrumente in den höheren Registern (Prinzipal- und Clarinlage) mitwirken, wodurch an sich eine beweglichere Klangfolge (Wechsel zwischen I. und V. Stufe; vgl. die Sinfonien mit konzertierenden Bläsern) möglich wäre.

Bei obigem Beispiel aus einer Oper C. Pallavicinos handelt es sich also um die Nachahmung einer solchen Trompetenfanfare, bei der auch das Orchester mitwirkt. Außer der gleichbleibenden Klangfläche fällt sofort der eigenartige Rhythmus auf. Jeweils zwei Takte⁹⁶ schließen sich rhythmisch zu einer festen, körperhaften Zelle zusammen. Deutlich wird dies vor allem in der Baßformel



die den zweitaktigen Puls in T. 1—4 und 9/10 durchweg auf gleicher Tonstufe markiert. Dieser Puls ist auch in T. 5—8 vorhanden, die nur durch Ausfüllen der Senke in einem geradzahligen Takt (6), in der sonst eine die einzelnen Zweitakter scharf gegeneinander absetzende Viertelpause steht, ver-

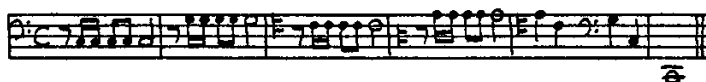
⁹⁵ Über diese Praxis des Fanfarensatzes sind wir durch die Theorie relativ gut unterrichtet. Vgl. M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, S. 117 f. D. Speer, *Grundrichtiger, Kurtz-Leicht und Nöthiger, jetzt Wol-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, Ulm 1679 (2. Aufl.), S. 209.

⁹⁶ Ich zähle in $\frac{2}{4}$ -Takten.

knüpft sind. Hinter den einzelnen zweitaktigen Gebilden steht der typische Rhythmus der Trompetenfanfare in einer geraden Taktart:



so wie ihn etwa schon die *Seconda toccata* in G. Fantinis *Modo per imparare a sonare di Tromba*⁹⁷ zeigt:



Nicht der Einzeltakt, sondern eine zweitaktige Zelle, die dadurch entsteht, daß ein Klang jeweils bis zur nächsten Taktbetonung fortrepetiert, durch den Zungenschlag der Bläser weitergeschmettert wird, bildet die Grundlage solcher Stücke. Man kann das Phänomen auch anders sehen: Dem einzelnen Takt, der aus einer Viertelnote mit einer darauf folgenden Viertelpause besteht, wird jeweils ein gleich großer Takt vorangestellt, der durch Repetitionen, ursprünglich im Klang gleicher Lage, genau gemessen wird und diese Viertelnote fixiert. Der erste Teil des zweitaktigen Gebildes hat also eine Funktion, die nur auf den jeweils zweiten Takt ausgerichtet ist, er liegt von vorneherein fest und ist im Prinzip starr. Der zweite Teil dagegen entspricht dem geläufigen Takt. Er besitzt die Fähigkeit, sich mit dem nachfolgenden Takt zu verbinden und so Zusammenhang zu schaffen.

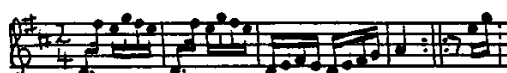
Von dieser Verschiedenartigkeit der Funktion der beiden Bestandteile der rhythmisch-klanglichen Zelle rührt es her, daß ein melodischer Zusammenhang auch dann gewahrt bliebe, wenn die ungeradzahligen Takte übersprungen würden. Ich ziehe als Beispiel ein Stück aus Pergolesis *Salustia* (1731/32) heran, den Marsch im Anschluß an die Sinfonie⁹⁸:



⁹⁷ Frankfurt 1638 (Faks. in Collezione di Trattati e Musiche antiche edite in Fac-simile, Bolletino Bibliografico Musicale, Mailand 1934), S. 7. Die Achtelpause zu Beginn des Zweitakters findet sich z. B. auch in der *Battaglia* in G. Fr. Händels *Rinaldo* III/11 (1. Fass., 1711; GA Bd. 58, S. 109) oder in der *Sinfonia* in *Sosarme* II/2 (1732; GA Bd. 81, S. 44, Beispiel S. 142).

⁹⁸ GA Bd. 9, S. 6. Der Marsch ist mit der Trompetenfanfare urverwandt, weshalb die hier behandelte Struktur bei ihm häufig anzutreffen ist. Der charakteristische federnde Rhythmus $\left| \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \right|$ des Marsches geht auf den Fanfarenrhythmus zurück.

Durch Streichen der ersten Hälfte der einzelnen Zweitakter entstünde:



Wir haben also eine eigenartige Struktur vor uns, die sowohl Züge des $\frac{2}{4}$ - als auch des $\mathbb{C}(\frac{2}{2})$ -Takts aufweist. Wird sie streng durchgeführt, so können wir, vor allem dann, wenn wie hier Periode (Vordersatz) vorliegt, statt jeweils zweier $\frac{2}{4}$ -Takte einen $\mathbb{C}(\frac{4}{4})$ -Takt zählen, da nun wie im $\mathbb{C}(\frac{2}{2})$ -Takt Zäsur und Schluß immer auf den Anfang des Spatiums treffen, Spatium und Takt somit zusammenfallen. Im Gegensatz zum $\mathbb{C}(\frac{2}{2})$ -Takt umfaßt der gute Taktteil hier aber im Prinzip nicht eine Halbe, sondern drei Viertel, der schlechte nur ein Viertel. Das Spatium ist somit zwar mit dem des $\mathbb{C}(\frac{2}{2})$ -Takts gleich, die Kadenzschritte finden jedoch nicht wie dort auf Halbe- (wodurch die beiden Kadenzschritte ein ganzes Spatium ausfüllen), sondern auf Viertelebene statt, ganz so wie im $\frac{2}{4}$ -Takt⁹⁹:

Schluß des eben zitierten Marsches



Fr. Feo, Sinfonie zur *Andromaca* (1730), Satz 2, Schluß des ersten Teils¹⁰⁰



Dieser Unterschied zum $\mathbb{C}(\frac{2}{2})$ -Takt ist charakteristisch für die $\mathbb{C}(\frac{4}{4})$ -Struktur im Fanfarenrhythmus. Wir haben hier, sofern wir das ganze

⁹⁹ Die Herkunft dieser Taktstruktur vom $\frac{2}{4}$ -Takt zeigt sich auch darin, daß die kleinsten Notenwerte nicht, wie im $\mathbb{C}(\frac{2}{2})$ -Takt gewöhnlich, durch Achtel, sondern, wie im $\frac{2}{4}$ -Takt, durch Sechzehntel repräsentiert werden.

¹⁰⁰ Ms. *London BM.*

C-Spatium als Takt zählen, einen Takt vor uns, der unter der Sigle C nicht zwei (wie im mit C gesigelten $\frac{2}{4}$ -Doppeltakt), sondern vier Viertel umfaßt. Die Sigle C wird somit doppeldeutig, sie bezeichnet nun Takte mit verschiedenem Umfang, das gleiche C-Spatium umfaßt in $C(\frac{2}{4})$ einen Doppeltakt, in $C(\frac{4}{4})$ einen Einzeltakt. Diese Unbestimmtheit der Sigle C wie auch die Übereinstimmung von $C(\frac{4}{4})$ und $\mathbb{C}(\frac{2}{2})$, was den Taktinhalt betrifft, stiftete Verwirrung und ist schuld an der ziemlich willkürlichen Vorzeichnung der Siglen C und \mathbb{C} in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹⁰¹ Die zweifache Bedeutung von C ist auch der Grund dafür, daß die Kenntnis des aus zwei $\frac{2}{4}$ -Takten zusammengesetzten C-Takts im Laufe der Zeit so gut wie völlig verloren ging, obwohl er weiterhin (irreflektiert) verwendet wurde. Für uns ist heute C mit $\frac{4}{4}$ -Takt identisch.¹⁰²

Was soll nun der Zusatz „ $\frac{4}{4}$ “, den ich künftig der Sigle C, sofern die behandelte Fanfarenstruktur vorliegt, beilegen werde, bedeuten?¹⁰³ Dazu müssen wir uns klar darüber werden, was die Taktvorzeichnung in jener Zeit überhaupt angibt. Interessieren kann uns in diesem Zusammenhang nur die Taktvorzeichnung in „Brüchen“. Ein solcher „Bruch“ kann zweierlei bezeichnen: erstens die Anzahl der Taktteile des zugrundeliegenden Takts; dann kann oben nur 2 oder 3 erscheinen, da ein Takt¹⁰⁴ höchstens drei Taktteile enthält. Ist der „Zähler“ größer als 3, so gibt er nicht die Taktteile¹⁰⁵, sondern die Taktglieder, die in zweiter Division entstandene Anzahl der Taktunterteilungen wieder, deren Wert der „Nenner“ bestimmt. Dies ist dann nötig, wenn die zweite Teilung den übergeordneten Wert, also den Taktteil, nicht wie gewöhnlich halbiert, sondern drittelt, wie es z. B. beim $\frac{6}{8}$ -Takt geschieht. Eine Eigenheit dieser sog. vermischten Taktarten ist das besondere Gewicht dieser in zweiter Unterteilung entstandenen Taktglieder, das sich z. B. im $\frac{6}{8}$ -Takt in den pochenden Achteln zeigen kann, die den Klang am Taktanfang mit Vorliebe bis zur Mitte

¹⁰¹ Diese Feststellung betrifft vor allem die ital. und die von Italien stark abhängige Musik im südlichen Deutschland. Im nördlichen Deutschland war die Bedeutung der Siglen C und \mathbb{C} nie eindeutig auf bestimmte Taktarten festgelegt. Vgl. o. S. 83 f.

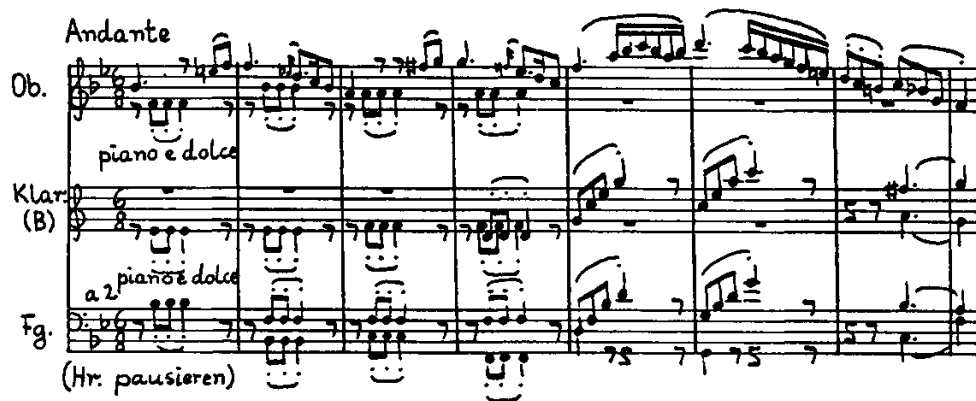
¹⁰² Allerdings nicht nur auf den eben beschriebenen, aus der Fanfare stammenden $\frac{4}{4}$ -Takt bezogen, sondern auch, wie es im nördlichen Deutschland bereits im 18. Jh. der Fall war, bei bestimmter Tempo-(Dirigier-)Vorstellung auf die echte $\frac{2}{2}$ -Struktur angewendet.

¹⁰³ C allein bezeichnet, es sei nochmals darauf hingewiesen, in der vorliegenden Arbeit immer den zusammengesetzten $C(\frac{2}{4})$ -Takt.

¹⁰⁴ Nach meiner Anschauung; vgl. S. 78 f.

¹⁰⁵ Sofern nicht Doppeltaktnotierung vorliegt, wobei, neap. Hss. ausgenommen, im „Zähler“ die Anzahl der im Spatium, also in zwei Takten vorhandenen Taktteile angegeben ist. Vgl. o. S. 89.

(viertes Achtel) weiterrepetieren (zu bemerken vor allem an Zäsuren und Schlüssen). Man vgl. den zweiten Satz von Beethovens Oktett op. 103¹⁰⁶:



Wie beim $C(4/4)$ -Takt ist auch hier die erste Hälfte des Spatiums festgelegt, das erste Achtel der zweiten Hälfte des Spatiums, eines $3/8$ -Taktes also, wird gleichsam durch die Repetitionen im gleichen Klang auf der ersten Hälfte auf vier Achtel gelängt. Beweglich ist dagegen wiederum die zweite Hälfte, so daß auch hier bei Tilgen sämtlicher erster Hälften der Spatien im Prinzip der Zusammenhang der Melodie gewahrt bliebe:



Auf dieser Ebene treffen sich also die vermischten Taktarten mit dem $C(4/4)$ -Takt. Man kann deshalb die Taktvorzeichnung $4/4$ so begründen, daß sie wie die Sigle $6/8$ im „Zähler“ nicht die Taktteile, sondern die Taktglieder, die durch Unterteilung der Taktteile eines $C(2/2)$ -Taktes entstandenen Notenwerte angibt.¹⁰⁷ Wie in den vermischten Taktarten haben diese Taktglieder ein besonderes Gewicht und bewirken die aufgezeigte eigenartige Struktur.

Die Fanfarenstruktur kann auch aus anderen Taktarten entstehen, z. B. aus dem $3/8$ -Takt. Diesen Fall finden wir in R. Keisers *Sinfonia avanti l' opera Croesus* (2. Fass., 1730)¹⁰⁸:

¹⁰⁶ GA Serie 8, Nr. 59, S. 10.

¹⁰⁷ Historisch gesehen ist die $C(4/4)$ -Taktart aber, wie eben gezeigt wurde, nicht vom $C(2/2)$ -Takt abzuleiten, sondern aus $2/4$ -Takten entstanden. Entsprechend wird sie mit C , der Sigle des $2/4$ -Doppeltakts, nicht mit C bezeichnet. Ob der $6/8$ -Takt auf ähnliche Weise entstanden ist, wäre zu untersuchen. Die Herleitung vom $3/8$ -Takt ist zum Erfassen seiner eigenartigen Struktur jedenfalls meist geeigneter als die übliche Ableitung vom $2/4$ -Takt (Unterdrittung der Taktzeiten).

¹⁰⁸ Hrsg. v. M. Schneider in DDT 37/38, S. 1 ff.

3 Trp.

Pk.

Zuffolo

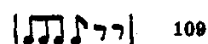
B.

(übriges Orchester pausiert)

Hier ist die Entstehung der durch den Rhythmus



verkörpert Zellen aus jeweils zwei Takten schon aus der Notierung zu erkennen. Die einzelnen zweitaktigen Gebilde entsprechen dem $\frac{6}{8}$ -Takt in seiner typischen Struktur:

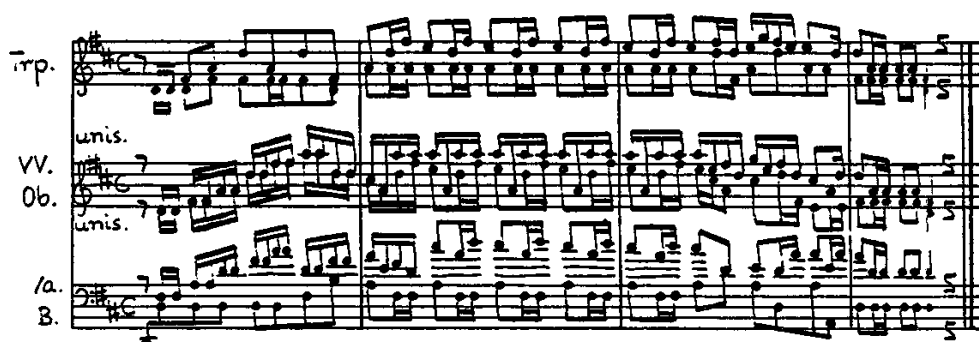


Wie sollen wir innerhalb der Fanfarenstruktur zählen? Die Komponisten stellten sich die rhythmisch zusammengeschlossenen Zellen, wie die Notierung des vorigen Beispiels im $\frac{3}{8}$ - (statt $\frac{6}{8}$ -) Takt, wie ferner die Sigle C (statt C) bei geraden Taktarten beweist, als aus zwei Einzeltakten zusammengesetzt vor. Wir wollen uns innerhalb der vorliegenden Arbeit dem anschließen und den C -Takt, der vorerst im ersten Satz ausschließlich begegnet, grundsätzlich als $\frac{2}{4}$ -Takt zählen. Dies ist schon deshalb sinnvoll, weil die Fanfarenstruktur, die jetzt in den Sinfonien Eingang findet, die ursprüngliche $\frac{2}{4}$ -Struktur nicht mit einem Mal völlig verdrängt, so daß weiterhin Verschiebungen gegen den Taktstrich anzutreffen sind. Ferner überlagert oft, wie wir sehen werden, in den Oberstimmen typische $\frac{2}{4}$ -Struktur den Unterbau. Für spätere Musik dagegen, seit etwa 1760, besteht durchaus die Möglichkeit, das ganze C -Spatium als Einheit, als einen Takt zu werten, da die Fanfarenstruktur den Satz nun völlig durchdrungen hat, so daß Zäsuren und Schlüsse stets auf den Anfang des Spatiums, hinter den Taktstrich, zu stehen kommen. Allerdings muß man sich dann darüber im klaren sein, daß bei Sätzen, die in einem einfachen Takt notiert sind, ein Vergleich mit einem Stück gleicher Struktur, das in $\frac{4}{4}$ -Takten gezählt wird, nur dann sinnvoll ist, wenn jeweils zwei Spatien des einfachen Takts (also bei $\frac{3}{4}$ -Takt

¹⁰⁹ Vgl. das eben zitierte Beispiel aus Beethovens op. 103.

z. B. insgesamt sechs Viertel) als Takt gewertet werden. Unbedingt notwendig ist es dann, stets anzugeben, welcher C-Takt ($\frac{4}{4}$ oder zweimal $\frac{2}{4}$) vorliegt und wie er gezählt wird. Vor allem bei den Wiener Klassikern muß man dabei freilich stets auf der Hut sein, da die Taktstruktur innerhalb des gleichen Stückes wechseln kann.¹¹⁰

Wir haben die Fanfare als Tonikablock in einem Beispiel aus einer Oper C. Pallavicinos kennengelernt. Hier sind nur Streicher angegeben. In G. Fr. Händels *Sosarme* (1732) II/2¹¹¹ findet sich eine *Sinfonia*, bei der auch zwei Trompeten notiert sind:



Da sie sich nur im Bereich der Prinzipal- und Clarinlage bewegen, kann auch die V. Stufe im Wechsel mit der I. gebracht und es kann so im Schluß kadenziiert werden.¹¹² Der Grundrhythmus der einzelnen zweitaktigen Zellen



ist verschleiert, lediglich im zweitaktigen Schlußstein tritt er blank hervor. An Zäsuren und Schlüssen werden wir auch künftig die zugrundeliegende Fanfarenstruktur wegen der abgrenzenden Pause in der Senke des zweiten Taktes stets am besten erkennen. Nun wollen wir auch noch ein Fanfarenstück eines neapolitanischen Opernkomponisten, nämlich aus A. Scarlattis *Cambise* (1719; II/9), kennenlernen¹¹³:

¹¹⁰ Vgl. z. B. J. Haydns Klaviersonate HV XVI:37, GA Serie 14, Nr. 37, S. 136.

¹¹¹ GA Bd. 81, S. 44.

¹¹² Für eine nur auf einer gleichbleibenden Stufe stehende Fanfare bei Händel vgl. die *Sinfonia* im *Giustino* (1737), letzte Szene (GA Bd. 88, S. 110).

¹¹³ Ms. *Neapel Cons.* Szenenanweisung: *Si battono ambidue à suono di trombe, Orconte cade ferito à terra, e Cambise li toglie la spada.* Das Stück selbst trägt den Hinweis: *Si suona quanto bisogna, tornandosi da capo; lasciandosi dove si vuole, secondo l'occorrenza.*



Das Stück bewegt sich ausschließlich im *D*-Klang.

Die Mitwirkung des Orchesters bei Reduzierung des Blechs und Beschränkung auf den oberen Bereich des Trompetenumfangs ermöglichte es, solche Funktionsmusik zu erweitern und auszugestalten. So entstehen Fanfaren-sinfonien, die bereits den Tonikablock und die Fanfarenstruktur mit dem geläufigen Generalbaßsatz verbinden.¹¹⁴

Die Fanfare hatte entsprechend ihren typischen Funktionen vor allem repräsentativen Charakter. Der Trompetenklang zusammen mit der Fanfarenstruktur bewirkte einen besonders festlichen Glanz der Stücke. So kann es nicht verwundern, daß schließlich auch die Einleitungssinfonie Züge der Fanfare annahm, zumal diese ihr als dreimaliger Eröffnungstusch vorausging. Festlichkeit und Glanz sind ja die wesentlichen Eigenschaften der neapolitanischen Opernsinfonie. Das früheste mir bekannte Stück, in dem die Struktur fast völlig von der Fanfare bestimmt wird, ist der zweite Satz der zweisätzigen Einleitung zu Porporas *Ezio* (1728). Er soll vollständig wiedergegeben werden: (Beispiel S. 144—146)

Zwei Elemente treffen in diesem Stück aufeinander, die Generalbaßstruktur der konzertierenden ersten Sinfoniesätze, wie sie oben ausführlich behandelt wurde, und die soeben in Umrissen skizzierte Fanfarenstruktur, die zweitaktige, rhythmisch eng zusammengeschlossene Zellen aneinanderreihet. Die Fanfare eröffnet den Satz. In den ersten vier Takten ist ihre Struktur in den Trompeten klar faßbar. Im typischen Rhythmus werden je zwei Takte

¹¹⁴ Beispiele: A. Scarlatti, *Statira* I/2 (1690; Ms. München StB, Ed. bei A. Lorenz, A. Scarlatti's Jugendoper, Augsburg 1927, Bd. 2, S. 113 f.); *Giuditta* (1695), *Sinfonia* nach der Arie *Mà sò ben qual chiudo in petto* (Ms. Neapel Cons.; hrsg. v. L. Bianchi, Rom 1964, S. 40 ff. bzw. 49 ff.). G. Fr. Händel, *Rinaldo* III/11 (1. Fass., 1711; GA Bd. 58, S. 109 ff.); *Lotario* III/5 (1729; GA Bd. 77, S. 100 f.); *Partenope* II/1 (1730; GA Bd. 78, S. 55 f.); *Il Parnasso in festa* III/1 (1734; GA Bd. 54, S. 96 f.).

Allegro

Trp.
Hr.

Ob.

Vv.

Va.
B.

8va.

unis.

a2

21

25

Va. col Basso

31 37

41 47 a 2

50 57

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled with a circled '59' and contains complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is labeled with a circled '69' and includes a section labeled 'Va. col. Basso' with a large, stylized note. Both staves have multiple systems of notation.

verknüpft, die Zweitakter unverbunden nebeneinandergestellt (Viertelpause!). Ein solcher fester, kantiger Baustein eignet sich gut zu Zäsuren und Schlüssen, wo er auch, wie wir sehen werden, häufig anzutreffen ist. Im Verlauf des Stückes dagegen erfordert der Zusammenhang, die Einheit, eine geschmeidige Verbindung der einzelnen Zellen. Zu diesem Zwecke wird der Grundrhythmus vor allem durch die Oberstimmen verdeckt. Diese Absicht ist im vorliegenden Satz deutlich zu erkennen, da außer den Trompeten das gesamte übrige Orchester immer erst mit dem geradzahligen Takt einsetzt und zum ungeradzahligen hinzielt, also die Fugen zwischen den zweitaktigen Bausteinen ausfüllt. Dabei entsteht durch die Verkleinerung der Notenwerte (Sechzehntel) eine Beschleunigung, eine rhythmische Dynamisierung, die bewirkt, daß wir die einzelne Zweitaktzelle nicht mehr, was sie im Grundrhythmus ja eigentlich ist, als etwas Geschlossenes, Abgekapseltes, sondern ganz im Gegenteil als etwas sich Öffnendes empfinden, ein Eindruck, der durch die kurze Berührung der V. Stufe auf dem letzten Achtel des

jeweils zweiten Takts unterstrichen wird. Zur rhythmischen Dynamisierung tritt die harmonische Öffnung des Zweitakters. Es entstehen somit Glieder, die mit der Tonika einsetzen und mit rhythmischen und harmonischen Mitteln eine Spannung erzeugen, die zum folgenden Zweitakter hinzielt und sich mit dem erneuten Setzen der Tonika wieder löst. Darauf spielt sich der gleiche Vorgang von neuem ab.

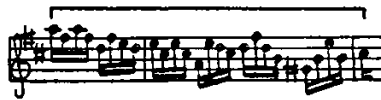
Ein Merkmal für das hier behandelte Bauprinzip, das in der Struktur der Trompetenfanfare seine Wurzeln hat, ist die Möglichkeit, die einzelnen zweitaktigen Glieder unmittelbar zu wiederholen, eine Möglichkeit, die besonders am Anfang solcher Sätze, wo der Zweitaktimpuls in Gang gebracht wird, regelmäßig Verwendung findet. Ist das Prinzip der zweitaktigen Bauglieder einmal aufgestellt, so ist es wie ein Pulsschlag auch weiterhin latent vorhanden, es braucht nicht mehr durch einen Grundrhythmus in jeder einzelnen Zelle ausdrücklich gemacht zu werden. Sein Weiterwirken läßt sich jedoch meist an irgendwelchen Einzelheiten nachweisen. Zunächst ist es greifbar in der regelmäßigen Geradzahligkeit der folgenden Bauglieder. Sie sind alle nach dem Prinzip des Setzens im ungeradzahligen und des Öffnens im geradzahligen Takt angelegt.

Im dritten Glied des vorliegenden Satzes (T. 5/6) steht der erste Takt in der Tonika, der zweite aber als Ganzes in der Dominante. T. 7/8 stellt eine Wiederholung dieses Gliedes dar. Der Rhythmus



der von den Hörnern gebracht wird, dient in diesen beiden Gliedern nicht zur rhythmischen Fundierung der Zelle, sondern im Gegenteil zur Ausfüllung der Fuge. Die einzelnen Glieder können auch aus mehr als zwei Takten bestehen. Durch bestimmte Mittel, durch eine zusammengehörige harmonische Folge oder durch einen melodischen Zug im Oberbau etwa, werden einzelne zweitaktige Zellen zu größeren Gliedern zusammengeschlossen, die wieder dem Prinzip des Setzens und Öffnens entsprechen und im Regelfall geradzahlig sind. Die Takte 9—16 bilden einen achttaktigen Tonikablock, eine deutliche Reminiszenz an die Herkunft der Struktur aus der Trompetenfanfare. In T. 17/18 wird der Grundrhythmus wieder klar hingestellt. Mit den beiden folgenden Takten zusammen ergibt sich ein viertaktiges offenes Glied, das zur V. Stufe leitet.

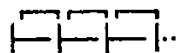
Betrachten wir die Oberstimme (erste Violine) von T. 18—21 für sich, so haben wir ein geschlossenes Glied von vier Takten vor uns, dem der für die Verbindung von I. und V. Stufe häufig verwendete und uns aus den konzertierenden Sinfoniesätzen bereits geläufige Quartgang zugrundeliegt:



Dieses viertaktige, geschlossene Oberstimmenglied hat periodische Struktur, es könnte einen Halbsatz in einer achttaktigen Periode bilden. Gegen den Unterbau ist es um einen Takt verschoben, sein Einsatz erfolgt auf dem zweiten, also geradzahligen Takt des offenen viertaktigen Bauglieds von T. 17—20, sein Ziel erreicht es mit dem Einsatz eines neuen Gliedes im Unterbau (T. 21/22; Grundrhythmus in den Bläsern und im Baß!). Verwenden wir für das sich öffnende Glied das Zeichen

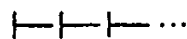


wobei der senkrechte Strich das Setzen der Tonika, der waagrechte aber den Vorgang des Öffnens bezeichnen soll, so müssen wir das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, von Melodie und Unterbau, innerhalb dieser Struktur folgendermaßen darstellen:



Der Hintergrund, der Unterbau des Satzes, setzt jeweils den Tonikaklang, einen Takt später beginnt die Melodie und spannt ihren Bogen bis zum Einsatz des nächsten Baugliedes, zu dem hin sich das vorausgehende öffnet. Der Vorgang wiederholt sich beliebig. Wir wollen dieses Bauprinzip *Gerüstbau*, die einzelnen offenen Glieder des Unterbaus *Gerüstbauglieder* nennen.

Dieses für die Musik der Wiener Klassiker sehr wichtige Bauprinzip hat Thr. Georgiades zuerst erkannt und beschrieben.¹¹⁵ Aufgabe der vorliegenden Arbeit war es u. a., diese Erscheinung zurückzuverfolgen und der Herkunft nachzuspüren. In den Fanfarenstücken der neapolitanischen Opernsinfonien läßt sich diese Struktur noch klarer fassen und beschreiben, da die Trennung in Vorder- und Hintergrund noch nicht stark ausgeprägt ist. Das Prinzip des Bauens mit fortlaufend sich öffnenden Gliedern ist in der Generalbaßmusik des 17. Jahrhunderts vorgebildet. So weisen Ostinatostücke oft eine schematische Gliederung in der Folge



auf, wobei die einzelnen Glieder gleiche Ausdehnung besitzen. Im Concerto findet sich bereits die Inkongruenz von Unterbau und Oberstimmen („Set-

¹¹⁵ Vorlesungen und Übungen seit 1947 an den Musikwissenschaftlichen Seminaren der Universitäten Heidelberg und München. Vgl. Aus der Musiksprache des Mozarttheaters, in: *Mozart-Jahrbuch* 1950, Salzburg 1951, S. 92 ff.; Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, S. 69 ff. Auch die im folgenden verwendeten Zeichen stammen von Georgiades; sie werden von mir z. T. geringfügig modifiziert.

zen“ durch die Generalbaßgruppe und „Gegenschlag“ des Solos, der Solo-
gruppe bzw. der Gesangsstimme). Erst durch die Verbindung mit der Fan-
farenstruktur in der neapolitanischen Opernsinfonie aber werden diese Er-
scheinungen zum ausdrücklichen Gerüstbauprinzip zusammengefaßt. Der Ge-
rüstbau entsteht also eigentlich nicht *aus* der Fanfare, wohl aber *durch* die
Fanfare. Die rhythmische Eigenart der Fanfarenstruktur macht ihn erst selb-
ständig, wirklich „gerüstfähig“. Erst die rhythmische Durchbildung zur
„offenen Zweitaktigkeit“ gibt dem Bauprinzip die Selbstsicherheit, die ein
wirkliches Trennen in Vorder- und Hintergrund ermöglicht, so wie es dann
bei den Wiener Klassikern in letzter Konsequenz durchgeführt wird. Die
Oberstimmen können sich erst jetzt auf Grund der rhythmischen Beschaffen-
heit des Unterbaus gleichsam mit geschlossenen Augen, ohne stets auf die
Stützen hinabblicken zu müssen, auf das Gerüst verlassen.

Ich fahre nun in der Beschreibung des Fanfarenstücks aus Porporas *Ezio-*
Sinfonie fort. Machen wir kurz einen Sprung zum Schluß des Stückes. In
T. 68—71¹¹⁶ handelt es sich um ein viertaktiges Kadenzglied, d. h. um ein
Gerüstbauglied, regelmäßig nach dem Prinzip des Setzens und Öffnens ge-
baut, in dem der vierte Takt ausgeprägte Kadenzschritte beinhaltet, deren
Ziel mit dem Einsatz des nächsten Baugliedes erreicht wird. Wir können also
feststellen, daß im Gerüstbauglied die Kadenzschritte in einem geradzahligen
Takt stehen, was einleuchtend ist, wenn man an den Ursprung dieser Struk-
tur in der Trompetenfanfare, an die Verbindung von jeweils einem starren
mit einem beweglichen Takt denkt. Die Kadenzschritte müssen auch des-
wegen auf einen geradzahligen Takt treffen, weil der Einsatz eines Gerüst-
baugliedes, der ungeradzahlige Takt, auf der Tonika jeweils schwer ist,
während der letzte (geradzahlige) Takt des vorausgehenden Gliedes wegen
der Öffnung als leicht zu werten ist. In der Periode dagegen stehen die
Kadenzschritte im ungeradzahligen (gewöhnlich im siebten) Takt. Aus die-
ser Diskrepanz zwischen Periode und Gerüstbau ergibt es sich von selbst,
daß bei einer Überlagerung des Gerüstbaus mit periodischer ($\frac{2}{4}$ -Takt-)
Struktur — dazu zählen im weitesten Sinne alle geradzahligen geschlosse-
nen Glieder¹¹⁷ — eine Verschiebung gegeneinander erfolgen muß, da die
kadenzfähigen Takte von Vorder- und Hintergrund zusammenfallen müs-

¹¹⁶ Man beachte, daß durch ein ungeradzahliges Glied im Vorausgehenden —
wir werden darauf zu sprechen kommen — eine Verschiebung stattgefunden hat.
Die Taktstriche stehen nun nicht mehr, wie zu Anfang des Satzes, jeweils vor dem
ungeradzahligen, sondern vor dem geradzahligen Takt des Gerüstbauglieds. Das
Glied beginnt also in der Mitte des Spatiums.

¹¹⁷ Mit „periodischer Struktur“ meine ich in erster Linie die rhythmische Seite des
Periodenprinzips. Der „periodische Rhythmus“ bewirkt im Gegensatz zum Rhyth-
mus des Gerüstbaus, ebenfalls bei Geradzahligkeit der Glieder (sofern regelmäßig
gebaut wird), geschlossene Gebilde. Da die Oberstimmenglieder innerhalb von Ge-

sen. So gesehen können wir den Satzanfang, die Takte 1—9, etwas anders beschreiben. Wir stellten fest, daß das Orchester mit Ausnahme der Trompeten, die den Grundrhythmus der Fanfarenstruktur angeben, jeweils die Fugen ausfüllt. Genaugenommen handelt es sich bereits hier um diese Verschiebung von Unter- und Oberbau, um das eigenartige Verzahnen des Gerüsts durch den Vordergrund. So kann man die Takte 2—9 auch als geschlossenes achttaktiges Glied ansehen, das aus vier Zweitakttern besteht.

Wir waren am Anfang des Satzes mit der Betrachtung bei T. 20 stehen geblieben. Mit T. 21 setzt ein neues Gerüstbauglied ein, das sich zur V. Stufe von *e* öffnet (*H*); ein weiteres Glied (T. 25—28) setzt den Klang auf *e* und öffnet sich zur V. Stufe von *D*. Darauf folgt eine Wiederholung von Gliedern des Satzanfangs (acht Takte). Den Oberbau bilden in T. 22—29 wieder geschlossene Viertakter, die um einen Takt gegen das Gerüst verschoben sind:



Diese Folge, ein Ausschnitt aus der absteigenden Quintschrittsequenz (*H—e / A—D*), ist eines der beliebtesten Mittel zur Rückleitung von der V. in die I. Stufe; es spielt sich sonst meist innerhalb von zweimal zwei Takten ab. Wir wollen es in dieser Funktion künftig „Sekundrückung“ nennen.¹¹⁸ Das Aussehen der Oberstimme erinnert sofort an solistische Abschnitte, wie wir sie in den oben besprochenen konzertierenden ersten Sätzen von Opernsinfonien kennengelernt haben. Es handelt sich hier um die Verbindung dieser konzertierenden Generalbaßstruktur mit dem Gerüstbau. Neu ist die regelmäßige Geradzahligkeit der Oberstimmenglieder, die der Generalbaßstruktur als Prinzip fremd ist. Sie entsteht durch die Regelmäßigkeit des Unterbaus.

Noch deutlicher an das Konzert erinnert der Abschnitt, der mit T. 37 beginnt und in T. 60 mit dem Einsatz der Anfangsfanfara endet. Zunächst leitet ein viertaktiges Gerüstbauglied von der I. zur Dominante der VI. Stufe (*Fis*). In den ersten beiden Takten dieses Glieds legen die Trompeten mit

rüstbaustruktur, sofern sie gegen den Unterbau verschoben sind, nicht mit dem gesetzten Takt des Gerüsts, der Tonika, beginnen, ergeben sich im Oberbau meist offen beginnende Glieder, die also mit dem Nachsatz der genuinen Periode zu vergleichen sind. Geschlossene periodenähnliche Oberstimmenglieder ergeben sich nur dann, wenn das als Unterbau dienende Gerüstbauglied auch im zweiten Takt die Tonika angibt.

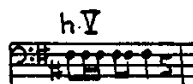
¹¹⁸ H. Chr. Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. 2, Leipzig 1787, S. 432, nennt diese Erscheinung „Transposition“. Wegen der allzuhäufigen Verwendung wird sie auch geringschätzig mit „Schusterfleck“ („Rosalie“, „Vettermichel“) bezeichnet.

dem Grundrhythmus neuerdings den Zweitaktpuls fest. Der Gerüstbau wird im Vordergrund durch ein rhythmisch geschlossenes, viertaktiges Glied (Oboen) überlagert, dem wieder ein Quartgang zugrundeliegt, allerdings eine verminderte Quarte (d^2 — ais^1 in der zweiten Oboe), so daß anstatt der V. die Dominante der VI. Stufe erreicht wird. Dieses viertaktige Glied mit periodischer Struktur schließt harmonisch nicht mit Ganz-, sondern mit Halbschluß (b V), für den Eindruck der Geschlossenheit ist also hier allein der Rhythmus verantwortlich. Zum ersten Mal haben wir einen Fall vor uns, bei dem ein Gerüstbauglied sich nicht zu einem weiteren Tonikaeinsatz hin öffnet, sondern zur Dominante. Diese Bildungen sind sekundäre Erscheinungen und nicht von der Trompetenfanfare her zu verstehen. Sie werden vielmehr durch den Vordergrund bewirkt, wenn hier die geradzahligen, rhythmisch geschlossenen Glieder nicht auch harmonisch geschlossen sind (Ganzschluß), sondern offen enden (Halbschluß). Der Unterschied zwischen Gerüstbau und periodischer Struktur ist für den Halbschluß der gleiche wie für den Ganzschluß. Der Vordergrund erreicht den Halbschluß im geradzahligen (hier vierten) Takt, der Gerüstbau dagegen setzt die Dominante im ungeradzahligen Takt.¹¹⁹ Wieder sind Vorder- und Hintergrund um einen Takt gegeneinander verschoben. Das Analogon zu den Kadenzschritten beim Ganzschluß, der Leitton von der (meist erhöhten) IV. zur V. Stufe (hier nicht vorhanden), steht im geschlossenen Vordergrundsglied im ungeradzahligen (dritten), im Gerüstbauglied dagegen im geradzahligen (vierten) Takt. Wir werden künftig auch das auf einem ungeradzahligen Takt mit der Dominante einsetzende Glied des Unterbaus als normales Gerüstbauglied werten, zur Unterscheidung aber mit \times kennzeichnen. Die Takte 37 ff. könnten also folgendermaßen dargestellt werden:



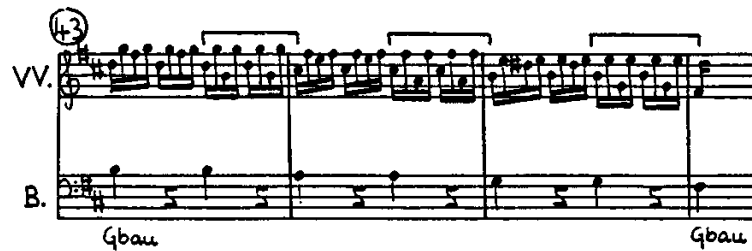
Mit T. 41, dem Einsatz des in den Oberstimmen als Halbschluß erreichten Gerüstbauglieds, beginnen die Violinen wieder zu konzertieren. Die Takte 43—48 bilden ein sechstaktiges Gerüstbauglied, das mit der Tonika einsetzt und sich öffnet (Quartgang), allerdings wieder nicht zur Tonika, sondern zur Dominante (T. 49/50), die durch den Grundrhythmus als zweitaktiger

¹¹⁹ Auch für den Gerüstbau ist Halbschluß, d. h. Zäsur auf der Dominante, möglich. Dann würde statt eines neuen Gerüstbaugliedes auf der Dominante ein Zäsurstein analog dem Schlußstein gesetzt werden, der Baß würde etwa folgendermaßen aussehen:



(Viertelpause!).

Block vom Tutti fixiert wird. Das sechstaktige Glied wird von Sequenzen überlagert. Die Sequenz, eine primär melodische Erscheinung, ist mit der periodischen Struktur verwandt. Bezeichnenderweise ist auch sie gegen den Gerüstbau verschoben:



Nochmals setzt ein Gerüstbauglied ein (T. 51), auf das mit T. 60 zum letzten Mal die Anfangsfanfare folgt. Dieses mit T. 51 beginnende Glied ist nun als einzige Ausnahme nicht geradzahlig (neun Takte); obwohl in T. 57/58 der Zweitakt puls in den Bläsern nochmals ausdrücklich gemacht wird (Rhythmus ♪♪♪♪), wird an diese Zelle nur ein einzelner Takt angefügt; die sich unmittelbar anschließende Abschlußfanfare wird dadurch gegen den Taktstrich verschoben. Auf das Kadenzglied, das wir bereits besprochen haben (T. 68—71) folgt noch ein zweitaktiger Tonikablock (T. 72/73) und darauf der Schlußtakt.

Da der Zweitakt puls das ganze Stück durchzieht, würde man eigentlich erwarten, daß am Schluß statt eines einzelnen Klanges ein zweitaktiger Schlußstein gesetzt, der Schlußklang also zur nächsten Taktbetonung fort-repetiert würde, so wie es zum Abschluß der oben herangezogenen Fanfarenstücke geschah. Später ist dies auch regelmäßig der Fall. Daß hier nur ein einzelner Klang steht, daß somit die Summe der auf die Kadenzschritte folgenden Tonikatakte eine ungerade Zahl ergibt, kann durchaus äußerlich durch die Notierung beeinflusst sein; durch die Verschiebung gegen den Taktstrich in T. 60 ist am Schluß, wenn zunächst der erwartete Schlußstein gebildet wird:



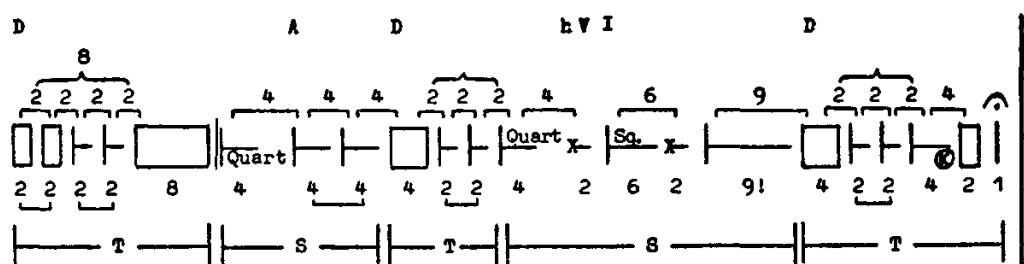
innerhalb des C-Spatiums noch ein Takt übrig, bis zu dessen Betonung eben weiterrepetiert wird.¹²⁰

¹²⁰ Instrukтив ist in diesem Zusammenhang die Arie II/12 aus Jommellis *Merope* (1741; *Morirò ma vivo*). Hier endet das Ritornell zu Beginn der Arie mit einem Block von fünf (4+1) Tonikatakten, der auf der zweiten Hälfte des Spatiums einsetzt:



Am Schluß dagegen, hervorgerufen durch eine Verschiebung, treffen die Kadenz-

Vergegenwärtigen wir uns die Anlage des Satzes noch einmal mit Hilfe von Zeichen. Dabei soll □ den Block auf der Tonika, ⌘ den Block auf der Dominante bezeichnen (der hier nicht ausgeprägt vorkommt); die oberen Zahlen beziehen sich auf den Vordergrund, die unteren auf das Gerüst. Die Verklammerung der unteren Zahlen weist auf sich entsprechende Glieder (in einem weiteren Sinne) hin. Sq. = Sequenzen; ⌘ = ausgeprägte Kadenzschritte:



Deutlich sind drei Tuttiteile (*T*) von zwei solistischen (aber nicht solo ausgeführten) Abschnitten (*S*) zu unterscheiden. Der Satz ist also wie einige der oben behandelten konzertierenden Sätze aus Opernsinfonien angelegt, auch die Stufenfolge *D—A—h—D* ist nichts Neues. Da das „Ritornell“, eine ausgeprägte Fanfare, stets vom Tutti (also unter Mitwirkung des Blechs) ausgeführt wird, steht es immer auf der I. Stufe; die Soloabschnitte dagegen gehen von der V. und VI. Stufe aus, die jeweils durch einen Quartgang erreicht werden.

Wir haben somit die alten Prinzipien des konzertierenden Sinfoniesatzes vor uns, verwandelt durch eine neue Struktur im Unterbau, durch den Gerüstbau. Dieser Unterbau ersetzt den Generalbaß, der bisher Repräsentant der Tektonik war. Nicht mehr vom Baß her wird der Satz konzipiert, sondern das Prinzip sich öffnender Glieder, die durch den Zweitakt puls in der Regel eine gerade Anzahl von Takten umfassen und gleichsam genormt, somit jederzeit auswechselbar sind, bestimmt den Bau. Der Baß verliert dadurch seine gewichtige Struktur, es entstehen typische Figuren wie Trommel- und Albertibässe. Die Klangfolge wird einfacher. Tonika und Dominante bestimmen das Gesicht.

Diese neue Struktur, der Gerüstbau, wird neben der Periode zum wichtig-
schritte auf die zweite Hälfte des Spatiums, der Einsatz des Tonikablocks fällt somit auf den Anfang des nächsten Spatiums. Dadurch wird er um einen Takt kürzer:



Vgl. auch S. 159 f.

sten Bauprinzip der späteren Musik (ab etwa 1750). Durch das Eindringen der Trompetenfanfare in den ersten Satz der neapolitanischen Opernsinfonien entstanden, ist der Gerüstbau zunächst ausschließlich der Orchestermusik vorbehalten, sogar direkt abhängig von der Mitwirkung des Blechs, der Trompeten und seit den 30er-Jahren vor allem der Hörner. Zum ersten Mal in der Musikgeschichte haben wir hiermit einen typischen Orchestersatz vor uns, der die neapolitanischen Opernsinfonien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der gleichzeitigen übrigen Instrumentalmusik, die im Prinzip — ganz gleich, ob es sich um Ensemble-, Kammer- oder Solomusik handelt — gleichen Gesetzen, denen des Generalbasses, gehorcht, deutlich unterscheidet.

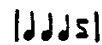
Wesentlichstes Merkmal der neuen Struktur ist die gegliederte, flächige Wirkung dieser Orchestermusik. Die Ursache dafür liegt in der häufigen Verwendung von mindestens zweitaktigen Klangblöcken vor allem auf der Tonika, aber auch auf der Dominante. Besonders nach der letzten Kadenz reihen sich oft mehrere Takte lange Tonikablöcke aneinander, später, z. B. in den Sinfonien L. v. Beethovens (achte!), beschließen ganze Ketten von Tonikarepetitionen vor allem den ersten Satz. Diese Blöcke sind die deutlichste Rückerinnerung an die Entstehung der Gerüstbaustruktur aus einer Verbindung der Trompetenfanfare mit dem ersten Satz der neapolitanischen Opernsinfonie.

Wir sind nunmehr in der Lage, diejenigen ersten Sätze von Sinfonien Porporas und Vincis zu betrachten, die wir noch nicht besprochen haben. Die Verbindung von Gerüstbau und konzertierender Oberstimmenstruktur, die im zweiten Satz von Porporas *Ezio*-Sinfonie (1728) bereits in überraschend gekonnter Weise bewerkstelligt ist, gelingt in analog strukturierten Sätzen anderer Sinfonien meist nicht derart klar. Die Einleitung zu Vincis *Semiramide riconosciuta* (1729) beginnt folgendermaßen:

Presto

Trp. Hr. Ob. Vl. Va. Ba.

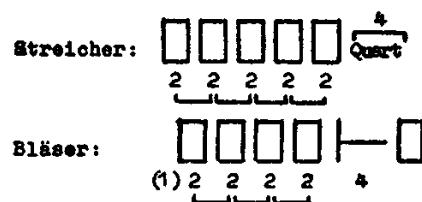
Die Kopffanfare (T. 1—10) läuft im Abstand von einem Takt auf zwei Ebenen ab; sowohl Streicher als auch Bläser verwirklichen die Zweitaktigkeit der Fanfarenstruktur als eigener Chor, jene durch den Rhythmus



(blank im Baß), diese durch den gleichen Rhythmus im Blech, den aber die Oboen im typischen Fanfarenrhythmus



noch schärfer messen. Man kann diese eigenartige Zweisichtigkeit vielleicht so sehen: Der eigentliche Repräsentant der Fanfarenstruktur ist der Bläserchor. Mit ihm stehen die Streicher im Widerstreit, sie wollen sich vom „rechtmäßigen“ Vertreter emanzipieren und aus eigener Kraft Fanfarenstruktur hinstellen. Es bleibt aber beim Versuch; mit T. 9 setzt sich die Gliederung des Bläserchors als die hinfort den Bau allein bestimmende Schicht durch. Das Gerüstbauprinzip ist gleichsam noch zu jung, um ohne die Mitwirkung seiner Stifter, der Fanfareninstrumente, für sich bestehen zu können. Mit T. 10 beginnt ein viertaktiges Gerüstbauglied, dem mit T. 14 ein zweitaktiger Block auf der V. Stufe als neuer Tonika folgt. Der bereits bekannte Quartgang (Baß, darüber in Gegenbewegung ein viertaktiges geschlossenes Oberstimmenglied in den Violinen) ist wie in T. 18—21 des besprochenen Fanfarenstückes aus Porporas *Ezio*-Sinfonie¹²¹ gegen den Einsatz des Gerüstbauglieds um einen Takt verschoben:



Daß die strikte Trennung in zwei Chöre und somit in zwei Schichten nun aufgehoben ist, zeigt sich im Part der ersten Oboe darin deutlich, daß sie in T. 13 zur gewohnten Funktion der Verdoppelung der Violinen überwechselt. Die Zweitaktigkeit der durch die Bläser repräsentierten Schicht ist von Anfang an gegen den Taktstrich verschoben. Somit beginnen auch die Gerüstbauglieder ab T. 10, da die Zweitaktgliederung des Bläser- und nicht des Streicherchors übernommen wird, jeweils in der Mitte des Spatiums. Diese Verschiebung wird erst durch ein dreitaktiges Glied in T. 30—32 beseitigt. Mit T. 33 setzt ein Gerüstbauglied auf der Dominante von *D* (x—) ein, das achttaktig ist und mit einer Sekundrückung (*H—e / A—D*) zunächst in

¹²¹ Beispiel S. 144.

die Tonika und mit einer weiteren (*G—cis / Fis—b*) zur VI. Stufe gelangt. Die Sequenzen der konzertierenden Violinen sind in typischer Weise gegen den Unterbau verschoben:

Ein weiteres, diesmal sechstaktiges Glied (T. 41—46) leitet von der VI. zur III. Stufe und befestigt diese in einem zweitaktigen Kadenzglied. Eine Sekundrückung (T. 49—52; *b—e / A—D*) führt in die I. Stufe zurück. Das Stück hat keinen festen Abschluß; es bricht ab, worauf sofort der zweite Satz einsetzt¹²²:

Auch in diesem Satz wechseln also Ritornell-(Fanfaren-)Teile mit Soloabschnitten ab. Der Gerüstbau verläuft mit Ausnahme des einzelnen dreitaktigen Gliedes regelmäßig.

Ein ausgesprochenes Fanfarenstück stellt auch der erste Satz der Sinfonie zu Vincis *Artaserse* (1730) dar, der ursprünglich den zweiten Satz der Ein-

¹²² Vgl. S. 181 f.

leitung zur Kantate *La contesa de' numi* (1729) bildete.¹²³ Von der Wucht dieses Satzes kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man bedenkt, daß bei der Aufführung der Kantate das Blech mit sechs Trompeten und vier Hörnern (dazu zwei Paar Pauken) besetzt war. Das Stück besteht ausschließlich aus Gerüstbaugliedern, die eine gerade Anzahl von Takten umfassen; den Anfang bildet ein gewaltiges Unisono der Streicher im Fanfarenrhythmus, I. und V. Stufe werden flächig nebeneinandergestellt:

Mit T. 21 kommt der Satz ins Rollen, zweitaktige Gerüstbauglieder folgen aufeinander¹²⁴:

Diese ganze Sechstaktgruppe wird wiederholt. Mit T. 33 setzt ein achttaktiges Gerüstbauglied ein, das von einer konzertierenden, sequenzierenden Oberstimme überlagert ist; es leitet wie an der analogen Stelle im ersten Satz der *Semiramide riconosciuta*-Sinfonie (T. 33—40) mit zwei Sekundrückungen zunächst in die I. und dann in die VI. Stufe. Im Baß erscheint der Rhythmus des Anfangsunisonos. Vordergrund und Hintergrund sind gegeneinander verschoben. Das folgende Glied (T. 41—46) bringt eine Wiederholung der Takte 21—26 auf der VI. Stufe. Eine erneute Sekundrückung (T. 47—50) bringt den Satz zur IV. Stufe, auf der wiederum die Takte

¹²³ Vgl. o. S. 59 f. u. S. 131 ff. Auch der zweite und dritte Satz entstammen dieser Kantate Vgl. S. 180 u. S. 183 f.

¹²⁴ Hr. verdoppeln Trp. in der Unteroktav.

21—26 wiederholt werden (T. 51—56). Darauf folgen Teile des Anfangs-unisonos und weitere Sequenzierungen, die nach *D* zurückführen. Den Abschluß bildet ein langer Tonikablock¹²⁵:



Verselbständigt erscheint der Gerüstbau am Anfang des ersten Satzes der Sinfonie zur *Semiramide riconosciuta* (1. Fass., 1729) von Porpora. Ohne irgendeine Fixierung des Grundrhythmus (die Trompeten setzen erst in T. 7 ein) wird ein sechstaktiges offenes Glied nach dem Gerüstbauprinzip an den Anfang gestellt. Darauf folgen zwei sich entsprechende Viertakter mit der Klangfolge *I / IV / I / V*, welche die Tonika von ihren beiden Quinten, Dominante und Subdominante, aus beleuchten:



¹²⁵ Zu dem scheinbaren Fehler in T. 120 — in den Blechbläsern wird der *D*-Dur-Klang beibehalten, während Streicher und Oboen kadenzieren — vgl. Kl. Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970, S. 120 ff. Haller führt ähnliche Beispiele an und erläutert anschaulich den Hintergrund solcher „Fehler“. Sie entstehen durch das Zusammentreten heterogener „Chöre“ in der Partitur, die ihrer Herkunft gemäß eingesetzt werden. So behält der Trompetenchor an Schlüssen das der Fanfare eigentümliche Beharren im gleichen Klang bei, auch wenn in anderen Instrumentengruppen kadenziert wird. Innerhalb des von mir gesammelten Materials findet sich sonst kein derartiges Beispiel.

Solchen viertaktigen Gliedern in dieser Klangfolge werden wir in den ersten Sätzen der Sinfonien Leos noch öfter begegnen. Auffallend ist zu Beginn des vorliegenden Satzes der kurze Anlauf von der Unterquart her:

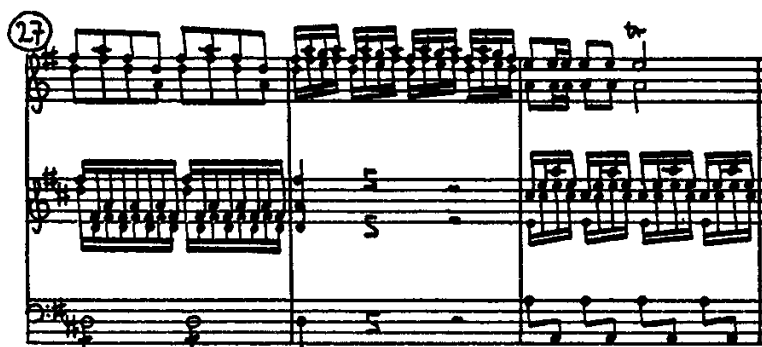


Er unterstreicht das scharf Abtaktige, das der Gerüstbau an sich hat und das mit der Herkunft seiner rhythmischen Beschaffenheit aus der Fanfare, vom Schmetterrhythmus der Trompeten, der immer abtaktig ist:



zusammenhängt. Dieser Anlauf findet sich sehr häufig auch im Marsch, wo er das Ausholen zum wirklichen „Setzen“, zum Beginn des Marschierens, bezeichnet.

Das vorliegende Stück hat ein stark konzertierendes Gepräge, das aber nicht im Wechsel von Ritornellteilen mit solistischen Abschnitten, sondern im Nebeneinanderstellen von Klangflächen auf verschiedenen Stufen, in denen bald die Violinen, bald die Trompeten dominieren, begründet ist:



Das sechstaktige Anfangsglied erscheint in T. 45—50 auf der V. Stufe (auch hier folgt das viertaktige, wiederholte Glied mit der Klangfolge *I / IV / I / V*) und noch einmal, allerdings nur die ersten vier Takte, auf der II. Stufe (T. 89—92). Das wiederholte Viererglied geht hierbei voraus. Diese Möglichkeit, Glieder auszuwechseln oder umzustellen, ist typisch für das Gerüstbauprinzip. Den einzigen Soloabschnitt in diesem Stück repräsentieren die Takte 109—122, Sequenzen mit den bekannten Streicherfiguren. Interessant ist der Abschluß des Satzes. Durch ein dreitaktiges Kadenzglied (das einzige ungeradzahlige Glied des Satzes) wird bewirkt, daß der Einsatz des zweitaktigen Schlußsteins auf dem dritten Viertel des Spatiums erfolgt. Somit bleibt im letzten Spatium ein Takt frei. Porpora nützt dies bei der Wiederverwendung dieses Satzes für die Einleitung zu *Il trionfo di Camilla* (1. Fass.,

1740) aus und repetiert den Tonikaklang bis zur Betonung des letzten Taktes, so daß aus dem Schlußstein

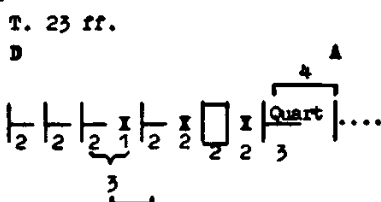


ein zweitaktiger Tonikablock plus Schlußtakt wird (\square_2 wird zu \square_{21})¹²⁶:



Auch der erste Satz der Sinfonie zu Porporas *Issipile* (1733) ist stark von der Fanfarenstruktur und dem Gerüstbau geprägt. Hingewiesen sei auch hier auf den Anlauf zu Beginn.¹²⁷ Wir wollen nur zwei Stellen herausgreifen. Mit T. 23 beginnt ein konzertierendes Spiel sämtlicher Bläser:

Dabei bewirkt ein dreitaktiges Glied (T. 29—31), daß seine Wiederholung (nur zwei Takte) gegen den Taktstrich verschoben ist. Diese Verschiebung wird durch ein weiteres dreitaktiges Glied (T. 40—42), das dadurch entsteht, daß ein viertaktiges geschlossenes Glied der Oberstimmen (der bekannte Quartgang) bereits mit dem neuen Gerüstbauglied und nicht erst einen Takt später einsetzt, wieder aufgehoben:



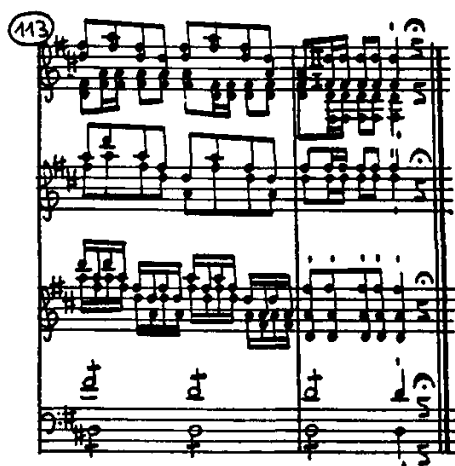
Ein langer Soloabschnitt beginnt mit T. 55. Er erinnert deutlich an entsprechende Stellen aus konzertierenden Sätzen von Opernsinfonien.¹²⁸ Den Schluß

¹²⁶ Vgl. die Bemerkungen auf S. 152.

¹²⁷ Incipit s. Katalog Nr. 27.

¹²⁸ Vgl. den zweiten Satz der Sinfonie zu Teil 1 von Porporas *Martirio di S. Giov. Nepomuceno*, Beispiel S. 128 f.

bildet ein viertaktiger Tonikablock. Dabei ist der zweite Zweitakter durch die Viertelpause in der Senke des geradzahligen Taktes schlußkräftig, ein Schlußstein:



Am Anfang der Sinfonie zu Porporas *Carlo il Calvo* (1738) steht eine eindrucksvolle Fanfare, die im Abstand von einem Takt auf zwei Ebenen abläuft:

Allegro

Trp.
Hr.
Ob.
VV.
Va. B.
B.

Va. col Basso

6 4 5 7 6 4 5 6 4 5 7

Wir haben eine solche Zweischichtigkeit bereits zu Beginn des ersten Satzes der Sinfonie zu Vincis *Semiramide riconosciuta* (1729) kennengelernt.¹²⁹ Dort werden die beiden Ebenen zwei „Chören“, den Bläsern und den Streichern jeweils als Gesamtheit, zugewiesen. In vorliegendem Stück bilden die eine Ebene die beiden Violinen, die drei völlig regelmäßig durch den Rhythmus



(gleicher Ton!) zusammengeschlossene zweitaktige Zellen nebeneinanderstellen. Mit dem zweiten Takt setzt als zweite Ebene mit genau den gleichen Zellen (Oboen) das gesamte übrige Orchester ein. Wie bei Vinci setzt sich auch im vorliegenden Stück diese Ebene als bestimmende Schicht für den Gerüstbau, der somit wieder gegen die Taktstriche verschoben ist, durch. Ab T. 6 sind die beiden Schichten wieder zusammengefaßt, der wiederholte Sechstakter in T. 6—11 bzw. 12—17 weist die bereits bekannte Klangfolge *I / IV / I / V* auf; die Folge *I / IV* wird diesmal zweimal gebracht. Das Gerüstbauglied T. 18—21:



wird wiederholt (T. 22—25), darauf folgt wieder die Anfangsfanfare (T. 26—30), auch hier mit fünf Takten, die bewirken, daß die am Anfang hergestellte Verschiebung des Gerüsts gegen den Taktstrich wieder aufgehoben wird. Es schließt sich ein längerer Abschnitt (T. 31—48) an, in dem die Bläser konzertieren. Die zweitaktigen Glieder setzen sämtlich mit der Tonika ein und öffnen sich in die Dominante:¹³⁰

¹²⁹ Vgl. S. 154 f.

¹³⁰ Vgl. die ähnliche Stelle im ersten Satz der *Issipile*-Sinfonie, T. 23 ff., Beispiel S. 160.

(Streicher pausieren ab T. 31, 2. Viertel)

Die Takte 49—52 wiederholen T. 18—21. Es folgt (T. 53—63) ein sequenzierender Soloabschnitt mit ungerader Taktzahl; das Gerüst wird dadurch wieder gegen den Taktstrich verschoben. Nach zwei zweitaktigen Gliedern mit konzertierenden Bläsern (*I—V*; T. 64—67) leiten die Oboen zur V. Stufe (T. 68—71), auf der wieder die Anfangsfanfara einsetzt (vier Takte; T. 72—75). Ihr folgen das wiederholte Sechserglied (*I / IV / I / IV / I / V*) und das wiederholte Viererglied. Eine Sekundrückung (*H—e / A—D*; T. 96—100) führt in die I. Stufe zurück (fünf Takte, dadurch Aufhebung der Verschiebung gegen den Taktstrich). Zwei zweitaktige Glieder mit konzertierenden Bläsern (*I—V*) schließen sich an (T. 101—104). Ein sequenzierender Abschnitt mit ungerader Taktzahl (15 Takte; T. 105—119) bewirkt eine erneute Verschiebung. Darauf folgen nochmals zwei zweitaktige *I—V*-Glieder, in denen statt der Bläser die beiden Violinen konzertieren, worauf ein fünftaktiges Kadenzglied (dadurch Aufheben der Verschiebung) den Satz zum Abschluß bringt. Kadenzziel ist ein zweitaktiger Schlußstein.

4.

Der zweite Satz

Es war schon davon die Rede, daß sich der zweite und dritte Satz der neapolitanischen Opernsinfonie dem ersten gegenüber eher wie Zugaben ausnehmen. Sie haben eine weit geringere Ausdehnung, so daß es nicht verwundern kann, daß das konzertierende Element hier eine viel geringere Rolle spielt als im ersten Satz, ja, daß es oft ganz fehlt.

Einer der Herkunftswege der zyklischen Folge von drei verschiedenen Sätzen kommt über die Sonata da chiesa des 17. Jahrhunderts von der Canzon da sonar, von jener instrumentalen, aus der Vokalmusik hervorgegangenen Gattung also, die durch Aneinanderreihung von tempo- und

taktmäßig sich unterscheidenden, aber meist nicht gegeneinander abgeschlossenen, sondern ineinander übergehenden Abschnitten ein Ganzes schafft. Diese Herkunft zeigt sich in der neapolitanischen Opernsinfonie zu Anfang des 18. Jahrhunderts oft noch deutlich in der ziemlich häufig anzutreffenden Verknüpfung, im Ineinanderübergehen der Sätze. Die einzelnen Abschnitte der Canzone und Sonata da chiesa verselbständigten sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts und wurden zu wirklichen Sätzen, zu in sich geschlossenen Teilen eines mehrsätzigen Zyklus. Hierbei traf sich dieser von der Canzone kommende Herkunftsweg der zyklischen Satzanordnung mit dem anderen, der Folge von Tänzen (Suite, Sonata da camera), bei der von vorneherein geschlossene, selbständige Stücke nebeneinandergestellt wurden. Diese beiden verschiedenen Ausgangspunkte spiegeln sich in den Opernsinfonien der Neapolitaner vor allem im zweiten Satz, der ein völlig verschiedenes Gesicht zeigt, je nachdem, ob er auf die Canzone oder auf die Suite zurückweist.

Für den zweiten Satz der neapolitanischen Opernsinfonie im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ist in erster Linie nicht die Suite, sondern jener andere von der Canzone kommende Weg bestimmend. Viele Einleitungen bringen statt eines selbständigen Mittelsatzes lediglich einige überleitende Takte in langsamer Bewegung, die zuweilen sogar direkt aus dem ersten Satz herauswachsen, so z. B. in der Sinfonie zu Vincis *Silla dittatore* (1723)¹³¹:

Satz 1

Ob.
Hr.
VV.
Va. col Basso
Va.
B.

Largo

Bläser pausieren

¹³¹ Es ist nicht richtig, solche kurze Überleitungen als durch Verkümmern des Mittelsatzes entstanden anzusehen, wie es etwa Kolneder, Die Solokonzertform bei

Auf die raschen Sechzehntelfiguren der ersten Violinen hin retardiert der Satz nach einer Kadenz (T. 51/52) bereits merklich. Die Besetzung wird auf die Streicher reduziert, die in Achteln unterteilte Klänge von je einer Halben Dauer bringen. Schließlich wird die Dominante der VI. Stufe erreicht und mit einer Fermate gehalten. Ein zusammenfassendes Motiv



das auf T. 50 f. zurückweist, schließt den nun folgenden Überleitungsabschnitt ohne Trennung durch einen Doppelstrich oder einen Taktwechsel unmittelbar an den ersten Satz an. Lediglich eine Tempomärke bezeichnet den Übergang.¹³² Ab T. 62 treten wieder jene in Achteln ausgestrichenen Klänge auf. Wir können somit T. 52—68 als Einheit auffassen, wobei das Tempo des ersten Satzes zunächst in einem — auskomponierten — Ritardando gemindert wird und schließlich in die langsame Bewegung des *Largo*-Abschnittes einmündet.

Dieses Abbauen der Bewegungsenergie wäre ein gutes, sinnvolles Mittel, um den Satz abzuschließen.¹³³ Die Sinfonie soll aber hier nicht enden, es folgt noch der dritte Satz. So wird zwar durch das verlangsamte Tempo ein deutlicher Einschnitt erreicht, eine phrygische Kadenz zur Dominante der VI. Stufe öffnet jedoch den ersten Satz mit seinem Überleitungsabschnitt zum Schlußsatz hin. Diese sich öffnende Kadenz ist im zweiten Satz der neapolitanischen Opernsinfonie, vor allem in solchen Überleitungsabschnitten, noch bis zu Leo hin sehr häufig anzutreffen. Sie findet sich außer in der Sonate auch im Instrumentalkonzert.¹³⁴ Im dritten *Brandenburgischen Konzert* J. S. Bachs verbindet nur sie die beiden schnellen Sätze (*Adagio*). Eigentlich kann man diese Kadenz nicht als Halbschluß bezeichnen. Ein Halbschluß öffnet sich zu seiner Tonika hin. Diese phrygischen Kadenzen aber stehen mit der Tonart des folgenden Satzes in keinem funktionellen Zu-

Vivaldi, S. 70, für entsprechende Abschnitte in Solokonzerten A. Vivaldis beschreibt („Der Mittelsatz ist demnach relativ kurz. Gelegentlich ist er auf überleitende Takte zusammengeschrumpft“). Vielmehr gehen selbständige langsame Sätze, sofern sie sich nicht auf den Tanz zurückführen lassen, oft auf solche Überleitungsabschnitte zurück.

¹³² Dieses über solchen Abschnitten fast ausschließlich erscheinende Tempowort *Largo* will nicht einen bestimmten Satztypus bezeichnen, sondern auf das Breiterwerden der Bewegung des ersten Satzes hinweisen. *Largo* bzw. das im gleichen Sinne, aber seltener gebrauchte *Adagio* findet sich auch als Tempobezeichnung für solche langsame Sätze, die ihre Wurzel in derartigen Überleitungsabschnitten haben.

¹³³ In dieser Funktion, als auskomponiertes Ritardando, treffen wir solche Abschnitte, dann meist mit *Adagio* bezeichnet, in der Generalbaßmusik häufig am Schluß von Vokal- und Instrumentalstücken.

¹³⁴ Z. B. in A. Vivaldis Ripienkonzert PV 61 (GA Bd. 200, S. 107; dieser Überleitungsabschnitt verbindet auch die Ecksätze des Konzerts für zwei Trompeten PV 75, GA Bd. 97, S. 13; s. dazu Kolneder a.a.O.). Vgl. ferner Bachs *Brandenburgische Konzerte* Nr. 1, 3, 4 und 6.

sammenhang; da nämlich die Mittelsätze der Sinfonien im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zunächst meist im Klangraum der VI. Stufe der Sinfonietonart stehen, öffnen sie sich mit der Dominante dieser Stufe in die III. Stufe der Tonart der Ecksätze. Nebenbei bemerkt ist der Halbschluß nicht nur ein harmonisches, sondern auch ein rhythmisches Phänomen. Er setzt periodische Struktur (als Tektonik oder, bei Gerüstbau, als Oberstimmenstruktur) voraus.

Typisch für solche Überleitungsabschnitte ist auch der Beginn mit Quintschrittsequenzen (hier *Fis—h / gis—Cis / Cis—Fis*; sonst meist abwärts schreitend). Sie verleihen diesen Stellen das Aussehen jener Teile in geschlossenen, periodisch gebauten Sätzen, die sich mit Sekundrückungen an den ersten Teil (nach dem Wiederholungsstrich) anschließen. Wir werden Beispiele kennenlernen.¹³⁵

Der Überleitungsabschnitt in Porporas Sinfonie zur *Agrippina* (1708) setzt sich, abgesehen von der Tempomärke, auch durch einen Doppelstrich sowie durch Taktwechsel vom ersten Satz ab¹³⁶:



Ein solcher Überleitungsabschnitt kann nun derart verselbständigen, daß er sich an einen mit Ganzschluß endenden ersten Satz als ein für sich stehender Abschnitt anschließt, so z. B. in der Sinfonie zu Vincis *Eraclea* (1724). Hier endet der erste Satz in G-Dur; darauf folgt nun — offen beginnend — ein Überleitungsabschnitt, der auch offen auf der Dominante von G-Dur endet, so daß zum Beginn des Schlußsatzes das Verhältnis *V / I* besteht. Die Tempomärke *Largo* findet sich auch hier, doch hat sie ihre direkte Beziehung als Hinweis für eine Verbreiterung zum Schluß des ersten Satzes verloren, sie ist selbständig geworden¹³⁷:

¹³⁵ Wie in der Einleitung zu Vincis *Silla dittatore*, so wächst auch in der zu Fr. Feos *L'amor tirannico* (1713; Ms. *Neapel Cons.*) der Überleitungsabschnitt unmittelbar aus dem ersten Satz, einem konzertierenden *Presto*-Stück (*Solo* und *Tutti* angegeben) heraus. Wiederum bezeichnet nur eine Tempomärke — *Largo* — den Übergang. Vgl. ferner die Sinfonie zu A. Scarlatts *Cambise* (1719; Ms. *Neapel Cons.*). Hier wird das Tempo mit *Adagio* angegeben.

¹³⁶ Dieser endet mit einer scharfen, durch eine Fermate verdeutlichten Zäsur auf der Dominante von D-Dur, der Tonart der Ecksätze. Vgl. das Beispiel S. 105.

¹³⁷ Die ersten beiden Sätze dieser Sinfonie wurden für die Einleitung der *Elpidia* (1725) wiederverwendet. Hier trägt derselbe Überleitungsabschnitt die Tempobezeichnung *Adagio*.



Ein fast gleicher Überleitungsabschnitt (*Largo*) schiebt sich zwischen die in g(1 b) stehenden Ecksätze der Sinfonie zu Vincis *Maria dolorata* (1725?); er öffnet sich ebenfalls nach *D* (g V), also wieder zur Dominante des folgenden Schlußsatzes.¹³⁸

Im *Largo*-Teil der Sinfonie zu Vincis *Rosmira fedele* (1725) ist der Überleitungsabschnitt noch mehr verselbständigt. Der erste Satz schließt in g(1 b). Die Überleitung beginnt offen mit typischen Quintschrittsequenzen, endet jedoch ebenfalls mit Ganzschluß; eine Öffnung zum letzten Satz hin unterbleibt:



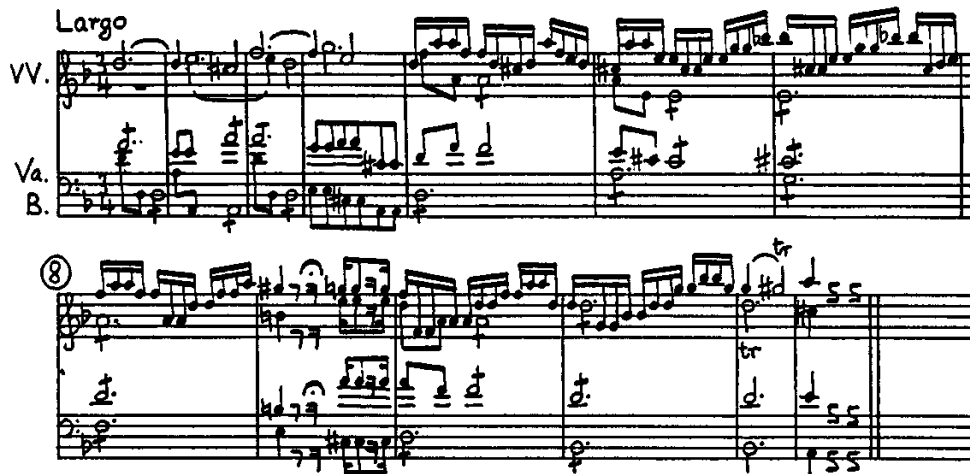
In der Führung der ersten Violinen tritt uns hier auch im langsamen Überleitungsabschnitt das konzertierende Element entgegen; die Klänge werden mit Arpeggio-Figuren in den ersten Violinen umspielt. Ähnlich ist der *Largo*-Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Oratorio a quattro* (1727?) angelegt. Er schließt offen an den ersten Satz (*D*-Dur) an und kadenziiert zur V. Stufe (*A*; Ganzschluß). Die Klangumspielungen übernimmt die Solooboe, die schon im ersten Satz konzertiert.¹³⁹

Diese Anlage, offener Beginn nach Art des Überleitungsabschnitts und Ganzschluß, ist selten. Ungleich häufiger finden sich an dieser Stelle mit

¹³⁸ Incipitkatalog Nr. 62.

¹³⁹ Vgl. o. S. 111. Incipit s. Katalog Nr. 68.

der Tonika einsetzende, verhältnismäßig ausgearbeitete Sätze im *Largo*-Tempo, die sich am Ende zum dritten Satz hin öffnen, zunächst immer noch häufig mit der Dominante der VI. Stufe. Ihre Herkunft aus den langsamen Überleitungsabschnitten liegt auf der Hand. Der Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Astianatte* (1725):



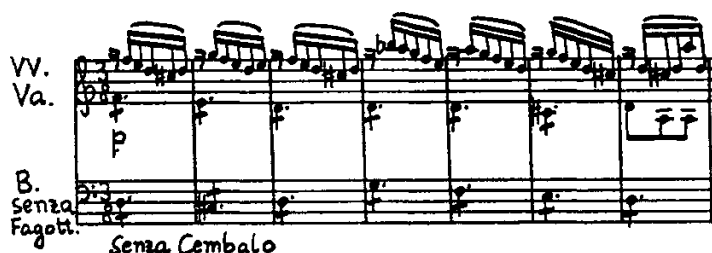
beginnt z. B. zunächst auf der VI. Stufe der Sinfonietonart (*F*-Dur) in der Art eines langsamen Satzes einer Triosonate mit Vorhaltsbildungen. Die Viola ist reine Füllstimme, Teil des Continuo. Im fünften Takt gesellt sich auch die zweite Violine zur Continuo-Gruppe, die erste Violine umspielt die jeweils über einen ganzen Takt festgehaltenen Klänge mit Figuren, wie wir sie bereits im vorigen Beispiel kennengelernt haben. Nach einer stauenden Fermate öffnet sich der Satz zur Dominante der VI. Stufe. Ein ähnliches Gesicht zeigt der Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Siroe Re di Persia* (1726), der ebenfalls auf der VI. Stufe der Sinfonietonart (*F*-Dur) steht; er beginnt gleich mit Klangumspielungen.¹⁴⁰ Der Quartgang im Baß am Ende des Stückes findet sich in solchen Sätzen sehr häufig¹⁴¹:



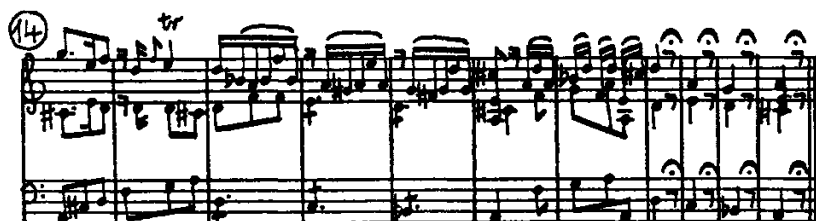
¹⁴⁰ Incipitkatalog Nr. 66.

¹⁴¹ Zum Beispiel auch im Mittelsatz der Sinfonie zu Porporas *Cantata a quattro voci* (1712; Incipit s. Nr. 3), einem Stück für Solooboe und Streicher. Die Klangumspielungen sind hier in den größeren Bogen einer Oboenkantilene miteinbezogen. Die Tempomärke *Grave* ist für einen Überleitungsabschnitt innerhalb des von mir

Auch der Mittelsatz der Einleitung zu Vincis *La caduta de' decemviri* (1727) breitet sich mit Klangumspielungen aus. Ein Tempohinweis fehlt hier:



Das Stück ist relativ lang (24 Takte) und kadenziert zweimal innerhalb der I. Stufe. An die erste Kadenz schließt sich ein Baßquartgang an, wie wir ihn eben schon im Mittelsatz der *Siroe*-Sinfonie angetroffen haben. Er wird, nach Zwischenschalten einer weiteren Kadenz, in einfachen Viertelschlägen, die noch dazu durch Fermaten auseinanderrücken, wiederholt:



Die typischen Quintschrittsequenzen zeigt noch einmal der Mittelsatz von Porporas Sinfonie zu *Il martirio di S. Eugenia* (1721/22):

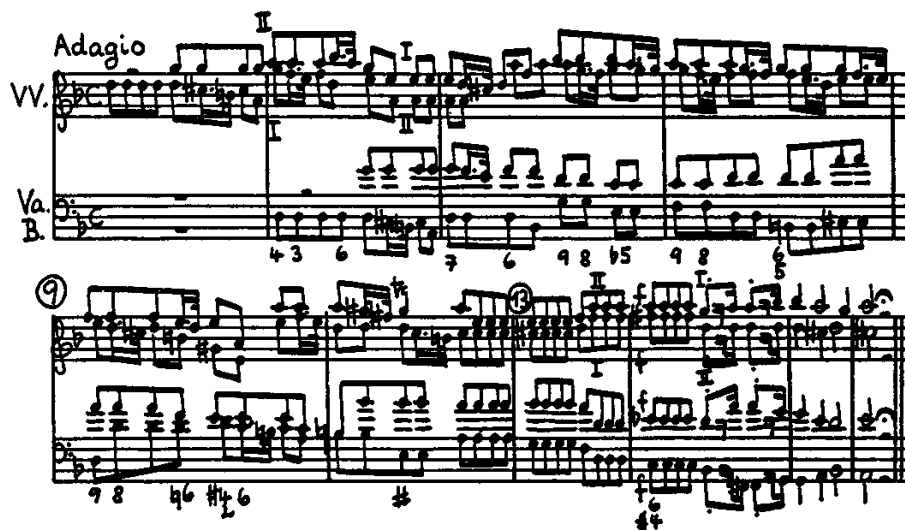


Wohl wegen des zugrundeliegenden Sarabandenrhythmus¹⁴² steht statt des gewohnten *Largo* der Tempohinweis *à tempo giusto*. Nicht die ersten Vorgesammelten Materials ungewöhnlich. Sie findet sich nochmals im Mittelsatz der Sinfonie zu Leos *Orismene* (1726).

¹⁴² Vgl. den ebenfalls mit *à tempo giusto* überschriebenen langsamen Schlußteil der Einleitung zu Porporas *Serenata a tre voci* (1712; Incipit s. Nr. 4), der den gleichen Rhythmus aufweist. Der Sarabandenrhythmus bestimmt auch den überleitenden Mittelsatz der Sinfonie zu A. Scarlatts Kantate *Olimpia* (*Adagio*; Ed. Botstiber S. 249 f.).

linien, sondern der Baß umspielt hier die Klänge, indem er die Quintschritte ausfüllt.¹⁴³ Einen ähnlichen Mittelsatz hat die Sinfonie zu Vincis *Ernelinda* (1726). Er besteht allerdings aus einem geschlossenen Glied, das zunächst auf der VI. Stufe der Sinfonietonart *D-Dur* gebracht und dann auf der I. wiederholt wird (zweimal sechs Takte). Die Umspielungen der Baßnoten fallen hier dem Fagott zu.¹⁴⁴

Ein mit Imitation einsetzendes, gearbeitetes Stück bildet den Mittelsatz der Sinfonie zu Porporas *Meride e Selinunte* (1726)¹⁴⁵:



Es kadenziiert zur V. Stufe, von der mit einer Quintschrittsequenz (*A—d / D—g*) zur IV. Stufe weitergeschritten und hieraus phrygisch nach *d* V kadenziiert wird. Den oben behandelten Überleitungsabschnitten entsprechen die Takte 13—20. Der vorausgehende Teil aber geht auf *Adagio*-Sätze der Sonata da chiesa und des Instrumentalkonzerts zurück, die ihrerseits wieder aus langsamen Abschnitten der Canzone hervorgegangen sind. Ihrer Herkunft entsprechend unterliegen sie ausschließlich dem Bauprinzip des Generalbasses. Es finden sich keinerlei Ansätze zu periodenähnlichen Bildungen. Das wird in vorliegendem Stück bereits in der Anfangsimitation deutlich. Allerdings bringt es dieser Satz zu keiner ausgedehnteren Anlage, die mit

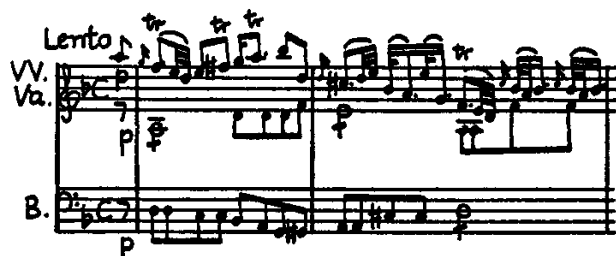
¹⁴³ Die Umspielungen wurden vermutlich vom Vc. ausgeführt, während die übrigen Baßinstrumente wie die Violinen und Violen den Grundrhythmus angaben. Vgl. den ähnlichen Mittelsatz in der Sinfonie zu A. Scarlattis *Il prigioniero fortunato* (1698; Ms. *Neapel Cons.*), wo eine solche Ausführung der kolorierten Baßsysteme ausdrücklich verlangt wird. Das kolorierte Baßsystem ist in der von mir zum Vergleich herangezogenen Londoner Hs. (BM) dieser Oper mit *Violoncello* bezeichnet.

¹⁴⁴ Incipitkatalog Nr. 67.

¹⁴⁵ Vgl. dazu den *Adagio*-Satz in A. Corellis op. 4/1, GA Bd. 2, S. 197.

langsamen Sätzen aus Sonaten oder Instrumentalkonzerten vergleichbar wäre. Das konzertierende Element fehlt.

Auch der Mittelsatz der Sinfonie zu Porporas *Issipile* (1733) ist knapp angelegt. Er bleibt durchweg innerhalb der I. Stufe. Am Anfang steht ein viertaktiges, geschlossenes Glied:



aus dem der Satz sofort weitergesponnen wird, so daß erst mit der Kadenz T. 12/13 eine deutliche Zäsur erreicht wird. Der Satz endet nach einer nochmaligen Kadenz (T. 15/16) auf der I. Stufe mit Ganzschluß.

Breiter angelegt ist der Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Farnace* (1724). Er könnte einer Sonate für ein Soloinstrument und Basso continuo entnommen sein¹⁴⁶:



Eine Tempo- und Besetzungsangabe fehlt. Wie schon ausgeführt¹⁴⁷, wurde die Oberstimme vermutlich von einem Arciliuto gespielt; dies legen vor allem die Tripelgriffe nahe. Das in der Parallele der Ecksatztonart *D-Dur* stehende Stück ist zweiteilig, der erste Teil (T. 1—16) kadenziert in die III. Stufe, der zweite kehrt in die I. zurück (T. 17—24). Er besitzt nur die Hälfte der Ausdehnung des ersten Teiles und wiederholt, freilich verändert, den

¹⁴⁶ Auch das Instrumentalkonzert kennt solche Mittelsätze, in denen außer dem Soloinstrument nur der Basso continuo beteiligt ist.

¹⁴⁷ Vgl. o. S. 47.

Abschnitt T. 8—16. Den Anfang des Satzes bildet ein viertaktiges, geschlossenes Glied¹⁴⁸, das mit dem Folgenden verschränkt wird.

Diese zweiteilige Anlage eines Stückes mit einem viertaktigen Kopfglied an der Spitze, mit Ankadenzieren der V. oder, wie hier in Moll, der III. Stufe und Rückkehr in die I., mit deutlicher Abgrenzung der Teile (T. 16 ist Schlußtakt des ersten, T. 17 offener Beginn des zweiten Teils; oft sind die Teile durch einen Doppelstrich getrennt), mit ähnlichen oder gleichen Gliedern vor den beiden Kadenzten (sie stehen stets bereits im Klangraum der Stufe, die dann durch die Kadenz endgültig fixiert wird) ist in der Sonate häufig anzutreffen.¹⁴⁹ Sie stellt das Urbild der sog. Sonatenform dar. Gewöhnlich beginnt der zweite Teil mit Sekundrückungen, die in die Ausgangsstufe zurückleiten, worauf in der eben beschriebenen Art ein Abschnitt des ersten Teils wiederholt wird. Der Ursprung dieser Anlage liegt im Tanz.¹⁵⁰

Der Tanz ist im vorliegenden Stück indessen weiter nicht wirksam. Es handelt sich auch hier um einen *Adagio*-Satz, dessen Vorbild über die Sonata da chiesa in der Canzone zu suchen ist. Es gibt jedoch in den Sinfonien Porporas und Vincis Mittelsätze, die auch als Struktur eindeutig auf den Tanz zurückgehen. Das sieht man sofort an ihrem periodischen Bau. Wir stellten im zweiten Kapitel dieser Arbeit fest, daß neben der Canzone und Sonate auch der Tanz der Opernsinfonie des 17. Jahrhunderts zum Vorbild diente.¹⁵¹ Wie die Sonate, in der die Grenzen zwischen Werken für die Kirche bzw. Kammer keineswegs scharf sind, so daß einerseits die Sonata da chiesa Tanzsätze, andererseits die Sonata da camera sog. freie Sätze aufnehmen kann, fügt auch das Instrumentalkonzert und die damit verwandte Opernsinfonie seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Tanzsätze in den Zyklus ein. Der Schlußsatz ist fast immer einem Tanztypus nachgebildet. Aber auch Mittelsätze mit periodischer Struktur finden sich. Während aber in den Schlußsätzen die Vorbilder, die zugrundeliegenden Tanztypen, meist leicht zu erkennen sind, ist dies in den Mittelsätzen nicht so einfach. Benennungen der Sätze mit den entsprechenden Tanzbezeichnungen sind sehr selten. Entschei-

¹⁴⁸ Diese für den sog. (von W. Fischer so bezeichneten; vgl. S. 135, Anm. 90) Fortspinnungstypus in der Generalbaßmusik der ersten Hälfte des 18. Jhs. typischen geradzahligen, rhythmisch, oft auch harmonisch geschlossenen Kopfglieder entstammen der Opernarie und entstehen dort durch den häufig verwendeten vierhebigen Vers. Man muß also hier nicht schon eine Beeinflussung durch Tanz und Periode annehmen.

¹⁴⁹ Vgl. z. B. die *Adagio*-Sätze in A. Corellis op. 5/2 und 5/4 (GA Bd. 3, S. 22 f. und 44 ff.). Beide öffnen sich am Schluß phrygisch.

¹⁵⁰ Damit schließe ich mich nicht den Ausführungen W. Fischers (a.a.O.) an, der einen direkten Zusammenhang der einzelnen Bestandteile derart angelegter Sätze mit bestimmten Abschnitten der späteren sog. Sonatenform konstruiert.

¹⁵¹ Vgl. S. 33.

dend dafür ist, daß ein solches Stück in der Anlage wirklich ein Tanz ist, d. h. daß es regelmäßig gebaut ist und symmetrische Glieder aufweist¹⁵², daß es, mit anderen Worten, wirklich getanzt werden konnte. Hierin unterscheiden sich die Opernsinfonien von der gleichzeitigen Suite, in der für die meisten Stücke, obwohl sie die entsprechende Tanzbezeichnung tragen, der Gesichtspunkt der Choreographie nicht mehr bestimmend war.

Seit Ende des 17. Jahrhunderts war in der Sonate im Mittelsatz vor allem die Sarabande als Vorbild beliebt, sehr oft in dem uns weniger geläufigen Rhythmus



der aber mindestens ebenso häufig anzutreffen ist wie die gewohnte Folge



Eine *Sarabanda* ist schon der zweite Satz der Sinfonie zu M. A. Cestis *Le disgrazie d' amore* (1667)¹⁵⁴, allerdings dürfte es sich dabei (Schlußsatz!) noch um die ursprünglich rasche Art des Tanzes handeln.¹⁵⁵ Als langsamer Mittelsatz (in *b*; die Ecksätze stehen in *D-Dur*) findet sich die Sarabande (nicht bezeichnet) in der Sinfonie zu A. Scarlattis *Rosaura* (1690).¹⁵⁶ Sie ist hier zweiteilig, ein Doppelstrich fehlt. Der erste Teil (acht Takte) kadenziiert zur VII. Stufe¹⁵⁷, der zweite (sechs Takte) kehrt in die I. Stufe zurück. Der Mittelsatz der Einleitung zu Scarlattis Kantate *Olimpia*, ein Überleitungsabschnitt, weist, wie bereits erwähnt¹⁵⁸, Sarabandenrhythmus auf.

In den Mittelsätzen der für die vorliegende Arbeit herangezogenen Sinfonien läßt sich die Sarabande als Vorbild nicht mehr nachweisen. Ihr Rhythmus findet sich lediglich im langsamen Schlußteil der Einleitung zu Porporas *Serenata a tre voci* (1712) und im Überleitungsabschnitt der Einleitung zu

¹⁵² Zum Begriff der Symmetrie in der Musik vgl. E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie, Bern 1917, S. 156, Anm. 1, Thr. Georgiades, Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg 1949, S. 32, Anm. 24, und H. Becker, Zur Problematik und Technik der musikalischen Schlußgestaltung, Wiss. Zs. d. Humboldt-Universität Berlin, Gesellschafts- und sprachwiss. Reihe 2 (1952/53), S. 115.

¹⁵³ Vgl. etwa die *Sarabanda (Adagio)* in A. Corellis op. 2/5 (GA Bd. 1, S. 92).

¹⁵⁴ Hrsg. v. R. Eitner in PGfM 12, S. 179 f.

¹⁵⁵ Vgl. R. Stevenson, Art. *Sarabande*, MGG Bd. 11 (1963), Sp. 1389 ff.

¹⁵⁶ Hrsg. v. R. Eitner in PGfM 14, S. 109. Vgl. auch den *Largo*-Satz der Sinfonie zu Scarlattis Oratorium *Agar et Ismaele esiliati* (1683; hrsg. v. L. Bianchi, Rom 1965).

¹⁵⁷ Die VII. Stufe in der natürlichen Molltonart ist ein reiner Dreiklang, der somit „ankadenzierbar“ ist. Vgl. die Ausführungen S. 101 ff.

¹⁵⁸ Vgl. S. 169, Anm. 142.

Il martirio di S. Eugenia (1721/22) des gleichen Meisters.¹⁵⁹ Andere Satztypen treten nun an dieser Stelle auf, deren Herkunft nicht immer festzustellen ist. Für den Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Alessandro nell'Indie* (1729) ist eindeutig die *Siciliana* Vorbild:



Das Stück ist zweiteilig, beide Teile sind zu wiederholen.¹⁶⁰ Typisch ist der $\frac{6}{8}$ -Takt (der sonst für die *Siciliana* meist in Doppeltaktnotation als $\frac{12}{8}$ -Takt auftritt) mit dem federnden ♪♪♪♪♪ -Rhythmus (in den Begleitstimmen ♪♪♪♪♪). Ein weiteres Merkmal der *Siciliana* ist nach E. J. Dent¹⁶¹ der sog. neapolitanische Sextakkord, also der Sextklang auf der IV. Stufe mit kleiner Sext und kleiner Terz. Er findet sich am Schluß des Satzes.¹⁶²

Wir können in diesem Stück die Verbindung von Periode und Gerüstbau als Tektonik kennenlernen, also die Verknüpfung beider Bauweisen im Nebeneinander, nicht in der Überlagerung von Gerüstbau als Untergrund mit periodischer Oberstimmenstruktur. Die beiden Teile haben 16 und 22 Takte Umfang. Es liegt zunächst periodische Struktur zugrunde. Kennzeichen der Periode ist es u. a., daß sie in den Abschlußtakt voll kadenziert (die Kadenzschritte liegen, sofern die Periode regelmäßig gebaut ist, d. h. aus geradzahligen Gliedern besteht, stets im ungeradzahligen Takt). Suchen wir diese Kadenz, so sehen wir, daß die Periode bereits in T. 11/12 abschließt. Typisch für den $\frac{6}{8}$ -Takt, es sei wieder einmal darauf hingewiesen, ist die Teilung in eine starre erste und eine bewegliche zweite Hälfte. Die Kadenzschritte *IV / V* liegen deshalb in der zweiten Hälfte des Taktes.¹⁶³

¹⁵⁹ Incipitkatalog Nr. 4 u. 9.

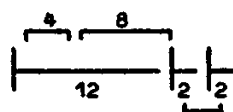
¹⁶⁰ Der Doppelstrich entspricht unserem Wiederholungszeichen.

¹⁶¹ S. 146 ff.

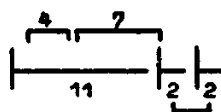
¹⁶² Vgl. das Beispiel S. 177.

¹⁶³ Dies ist aber nicht immer so; gerade in Takten mit den Kadenzschritten findet sich häufig der Fall, daß die eigenartige Struktur des $\frac{6}{8}$ -Taktes verlassen und wie

Die Periode schließt nun aber in T. 12 nur im Oberbau; der Hintergrund, der bis dahin mit dem Vordergrund identisch war, trennt sich hier von ihm, im Baß setzt mit T. 12 Gerüstbau ein, zwei sich entsprechende Glieder von je zwei Takten in der typischen Folge Setzen — Öffnen schieben sich zwischen die Kadenzschritte in T. 11 und den Schlußtakt (16). Wir haben oben gesehen, daß bei Überlagerung von Gerüstbau mit periodischer Struktur das Ziel des rhythmisch geschlossenen, periodischen Glieds stets mit dem Einsatz eines neuen Gerüstbauglieds zusammenfällt. Diese Beobachtung können wir nun auch im Nebeneinander der verschiedenen Strukturen machen. Unter den Zieltakt der Periode schiebt sich als nunmehr getrennter Unterbau das erste Gerüstbauglied. Die Periode schließt dadurch zwar im Oberbau ab (geradzahliges, geschlossenes Glied), als Bauglied jedoch ergibt sich durch den Einsatz des Gerüstbaus vorher ein offenes Glied, das wie ein Gerüstbauglied aussieht, aber ungeradzahlig ist.¹⁶⁴ Man kann in diesem Zusammenhang eigentlich nicht von einem ungeradzahligem Gerüstbauglied sprechen, da eine andere rhythmische Struktur zugrundeliegt. Wir empfinden das fragliche offene Glied nicht etwa als unregelmäßig wie ein echtes ungeradzahliges Gerüstbauglied. Dies wird klar, wenn wir uns unter die Periode als Unterbau ein Gerüstbauglied denken. Dieses würde im Regelfall einen Takt früher einsetzen und deshalb geradzahlig sein:



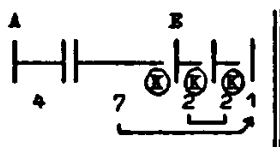
Bei einem ungeradzahligem Gerüstbauglied dagegen ergäbe sich, wenn die periodische Oberstimmenstruktur in der üblichen Weise einen Takt später einsetzt, im Oberbau ein ungeradzahliges periodisches Glied, etwa:



im $\frac{3}{4}$ -Takt verfahren wird: Die Stufen IV und V werden auf die beiden Hälften des Spatiums verteilt. Man vgl. etwa gleich die Kadenzwiederholungen in T. 13 und 15 des vorliegenden Stückes.

¹⁶⁴ Die Verbindung von Periode und Gerüstbau im Nebeneinander kennzeichnet besonders die Musik der Wiener Klassiker. Häufig findet sich am Anfang vor allem erster Sinfoniesätze eine Periode, die in der eben beschriebenen Art in Gerüstbau übergeht. Vgl. z. B. den ersten Satz (*Vivace assai*) von J. Haydns Sinfonie Nr. 94 (*Paukenschlag*; HV I:94). Am Anfang steht eine achttaktige Periode ($\frac{3}{8}$ -Takt in $\frac{6}{8}$ -Doppeltaktnotierung!; man beachte den typischen scheinbaren $\frac{3}{8}$ -Auftakt), unter deren Zieltakt der Gerüstbau einsetzt (und zwar zu Beginn des Spatiums;

Durch den Einsatz des Gerüstbaus in T. 12 des vorliegenden Stücks fehlt der periodischen Struktur zur rhythmischen Ebenmäßigkeit ein Takt. Er wird am Schluß ergänzt. Wenn wir periodische Glieder im Unterschied zum Gerüstbau mit —| bei Ganzschluß, —X bei Halbschluß (bzw. —| und —X bei offenem Beginn der Glieder) bezeichnen, so können wir den ersten Teil dieses Satzes als Bau so darstellen¹⁶⁵:



Daß der Schlußtakt das siebentaktige offene Glied wirklich zur Periode ergänzt, sieht man daran, daß es sich um einen Einzeltakt und nicht um einen zweitaktigen Schlußstein handelt, den wir im Anschluß an Gerüstbau erwarten würden. Dies ist kennzeichnend für solche Fälle, wo statt des Periodenziels kurze Gerüstbauglieder einsetzen und den Schlußtakt hinauschieben. Erst relativ spät erscheint an solchen Stellen der zweitaktige Schlußstein. Betrachten wir noch kurz die Oberstimme im Verhältnis zum Gerüstbau. Sie ist in charakteristischer Weise um einen Takt gegen den Unterbau verschoben:



Welche Funktion haben nun diese kurzen Gerüstbauglieder? Sie stauen die Bewegungsenergie, um eine klare Zäsur oder einen Schluß herbeizuführen, und stehen deshalb mit Vorliebe im Anschluß an Kadenzschritte, wobei sie diese, wie im vorliegenden Beispiel, gerne wiederholen; meist finden sie sich sowohl vor dem Ende des ersten Teils, als auch — häufig wörtlich wiederholt — vor dem Schluß des Satzes. Da sie dabei einmal auf der V., dann auf der I. Stufe stehen, sind sie der Keim der Seitenabschnitte der sog. Sonatenform.¹⁶⁶ Wir wollen diese Glieder künftig Stauungsglieder nennen.

stünde der Taktstrich innerhalb der Periode vor dem ungeradzahligen und nicht vor dem geradzahligen Takt, so würde der Gerüstbau in der Mitte des Spatiums einsetzen, somit gegen den Taktstrich verschoben sein).

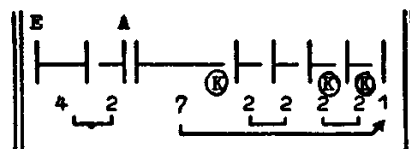
¹⁶⁵ Der Pfeil kennzeichnet das periodische Glied (im Unterschied zum ungeradzahligen Gerüstbauglied), dem durch den Einsatz von Gerüstbau der abschließende Takt fehlt.

¹⁶⁶ Damit ist nicht das „zweite Thema“ gemeint. In der Formenlehre werden solche Glieder *Epilog* genannt (Riemann-Musiklexikon, 12. Aufl., Bd. 3, Mainz

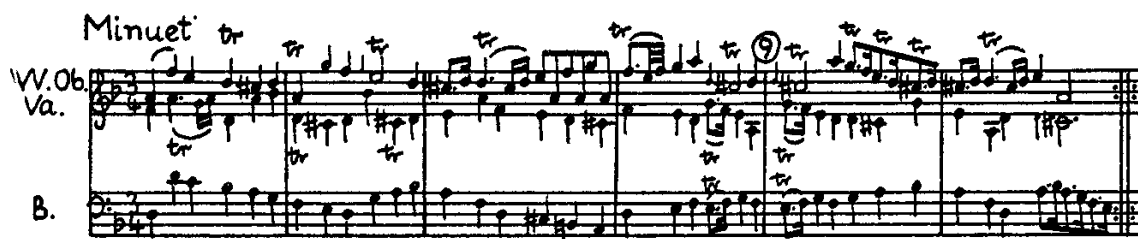
Der zweite Teil des vorliegenden Sicilianastückes hat 22 Takte Umfang. Die Periode reicht von T. 17—30, umfaßt also hier 14 Takte, die dadurch zustande kommen, daß von dem viertaktigen Kopfglied (T. 1—4), das zu Beginn des zweiten Teils auf der V. Stufe gebracht wird, die zweite Hälfte zur Neueinführung der I. Stufe auf *A* wiederholt wird. Mit T. 30 setzen wieder Stauungsglieder ein, zunächst zwei sich entsprechende Zweitakter, die am Ende des ersten Teils nicht vorhanden waren:



dann folgen die beiden bereits bekannten Glieder sowie der Schlußtakt:



Zwei Mittelsätze von Sinfonien Porporas haben das Menuett zum Vorbild. Einer davon, derjenige der Einleitung zum *Carlo il Calvo* (1738), ist sogar ausdrücklich mit *Minuet* bezeichnet¹⁶⁷:



Er ist symmetrisch gebaut und umfaßt zwei zwölftaktige Teile, die beide mit Wiederholungszeichen versehen sind. Der erste Teil endet offen auf der Dominante, der zweite mit Ganzschluß. Außer der I. Stufe am Schluß wird

1967, Art. *Epilog*, S. 261), eine nicht besonders glückliche Bezeichnung, wenn man bedenkt, daß der Epilog den Schluß der Rede bildet, die Stauungsglieder aber auch schon nach dem ersten Teil eines Stückes auftreten.

¹⁶⁷ Die Sinfonie wurde für zwei weitere Opern verwendet (s. Incipitkatalog Nr. 38). Dabei fehlt die Tanzbezeichnung, ebenso auch in der Einleitung zu Teil 1 der *Festa d' Imeneo* (1736), aus der das Stück übernommen wurde.

keine andere Stufe ankadenziert, so daß wir das Menuett als einzige große Periode auffassen können, deren beide Halbsätze wiederholt werden.

Kennzeichen der periodischen Struktur in Werken Porporas ist das Fortspinnen des Baus über die gewohnten Grenzen der Periode hinaus. So empfinden wir im achten Takt des vorliegenden Stückes die natürliche, rhythmisch gegebene Möglichkeit für eine Zäsur, für einen Halbschluß; es ergäbe sich ein Glied mit der regelmäßigen Zahl von acht Takten. Diese rhythmisch festgelegte Grenze der Periode wird überspielt, der Satz wird weitergesponnen. Es ergeben sich hier trotzdem geradzahlige Glieder. Meist treffen wir aber bei Porpora in Werken periodischer Struktur ungeradzahlige Glieder, der periodische Rhythmus wird durch die Fortspinnungstechnik neutralisiert.

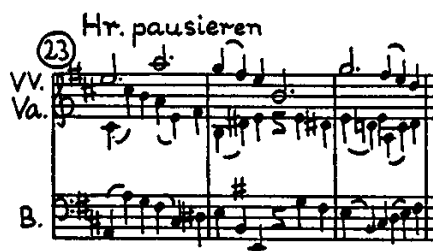
Dies ist z. B. gleich in einem weiteren auf das Menuett zurückgehenden Stück der Fall, im Mittelsatz der Sinfonie zum *Trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740)¹⁶⁸:

Moderato

Das Stück ist dreiteilig, (22/6/24 Takte). Ein Vergleich mit dem vorigen Stück zeigt sofort, daß auch hier das Menuett Vorbild ist. Innerhalb der einzelnen Teile ist es schwer, weiter zu untergliedern. Vor allem der gehende Baß überspielt die Grenzen. Durch Verschränkung werden die eigentlich ungeradzahligen Glieder geradzahlig. Besonders deutlich ist dies am Anfang, wo das elftaktige, geschlossene Glied (Hörner!) durch den Einsatz des näch-

¹⁶⁸ Entnommen der Einleitung zum *Polifemo* (1735), wo das Tempowort fehlt. Im *Polifemo* weist das Stück Wiederholungszeichen sowie einen Hinweis auf die Mitwirkung der Oboen auf.

sten Gliedes zusammen mit dem Schlußtakt des vorhergehenden zum offenen Zehntakter wird. Die letzten sechs Takte des ersten Teils werden am Schluß des Satzes wörtlich wiederholt (auf der I. Stufe). Auch zu Beginn knüpft der Schlußteil an den Anfang an, verändert aber wegen des unterschiedlichen Ziels — der erste Teil kadenziert zur V., der dritte bleibt innerhalb der I. Stufe — im Folgenden. Der Mittelteil besteht nur aus einer Sekundrückung von zweimal drei (!) Takten, die von der V. zur I. Stufe zurückführen:



Wie erwähnt¹⁶⁹, sind solche Sekundrückungen sehr häufig im Anschluß an den ersten Teil, nach dem Doppelstrich, zu finden. Sie leiten zur I. Stufe zurück und bilden entweder bei dreiteiliger Anlage einen eigenen Mittelteil oder bei Zweiteiligkeit die erste Hälfte des zweiten Teils, wobei dann die zweite Hälfte Abschnitte aus dem ersten Teil wiederholt (nicht die Kopfglieder).

Ein Menuett als Mittelsatz ist für die neapolitanische Opernsinfonie ungewöhnlich. Es ist dagegen häufig Vorbild für den Schlußsatz. Bezeichnenderweise bilden die beiden behandelten Stücke in den Einleitungen, denen sie zur Wiederverwendung entnommen sind¹⁷⁰, den Abschluß; beidemale geht eine französische Ouvertüre voraus. Daher rührt wohl auch die mit den Ecksätzen ungewöhnlicherweise gleiche Tonart im Mittelsatz der Einleitung zu *Il trionfo di Camilla* sowie die Mitwirkung von Bläsern in beiden Stücken.¹⁷¹

Einen häufig als Mittelsatz anzutreffenden Satztypus stellt der langsame Satz der Sinfonie zu Porporas *Imeneo in Atene* (1726) dar¹⁷²:



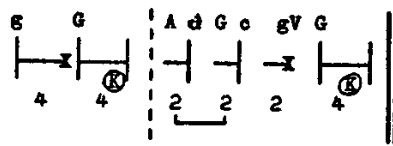
¹⁶⁹ Vgl. S. 166 u. 172.

¹⁷⁰ Vgl. Incipitkatalog Nr. 34 u. 31.

¹⁷¹ Vgl. o. S. 61 ff.

¹⁷² Die Sinfonie wurde für den *Giasone* (1732) wiederverwendet. Hier sind auch Oboen angegeben (unis. mit den VV.).

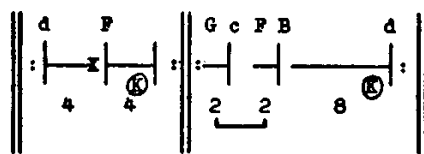
Kennzeichnend dafür sind neben der Notierung im C -Takt (bei Jommelli $\frac{2}{4}$ -Takt) die durch die Punktierungen unterstrichene rhythmische Straffheit und der Auftakt von der Unterquart. Das Stück ist zweiteilig (8/10), eine Wiederholung der Teile ist, auch wenn Zeichen fehlen, ohne weiteres denkbar. Wie der Mittelsatz der Einleitung zum *Carlo il Calvo*, so bleibt auch dieses Stück durchweg innerhalb der I. Stufe; hier sind aber beide Teile geschlossen. Eigenartig ist der ständige Wechsel zwischen Dur- und Mollterz (Molltrübung). Die letzten vier Takte der beiden Teile entsprechen sich. Den Anfang des zweiten Teiles bildet eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten¹⁷³:




Auch der Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Artaserse* (1730) ist im C -Takt notiert (Doppeltakte)¹⁷⁴:



Er gehört jedoch nicht zu dem eben dargestellten Typus. Sowohl die Punktierungen als auch der Auftakt fehlen. Als Mollstück wendet sich der Satz nicht zur V., sondern zur III. Stufe. Die beiden Teile haben keine gemeinsamen Glieder, am Anfang des zweiten Teiles steht wieder eine Sekundrückung:



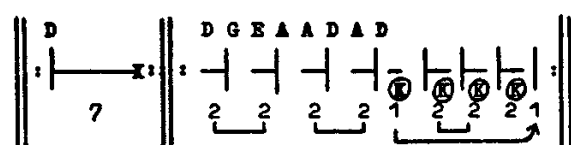
¹⁷³ Den gleichen Typus zeigt der Mittelsatz der Sinfonie zu Fr. Feos *Andromaca* (1730; Ms. *London BM*): zweiteilig (8/8), punktierter Rhythmus („lombardisch“, , Auftakt von der Unterquart.

¹⁷⁴ Er bildet ursprünglich, umrahmt vom Schlußsatz der *Artaserse*-Sinfonie, den Mittelsatz der Einleitung zu Teil 2 von *La contesa de' numi* (1729) und ist dort mit *Andante* überschrieben. Auch der erste Satz der *Artaserse*-Sinfonie entstammt Vincis Kantate von 1729. Vgl. S. 183 f. u. S. 156 ff.

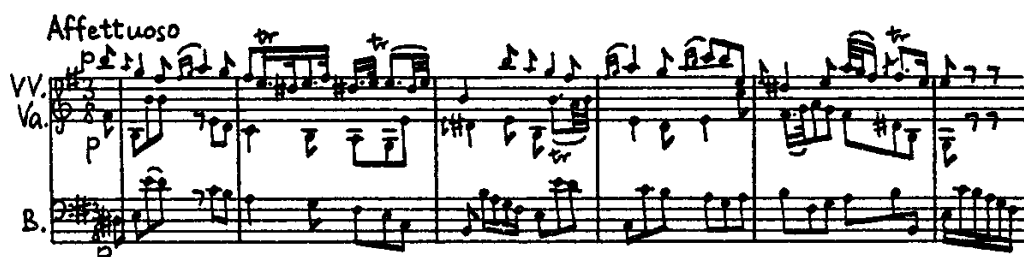
Der Mittelsatz der Sinfonie zu Porporas *Statira* (1742)¹⁷⁵ zeigt am Anfang das für Porpora typische Ausspinnen periodischer Glieder:



Der Satz bleibt innerhalb der I. Stufe, zwischen Kadenz und Schlußtakt schieben sich drei Stauungsglieder, von denen die ersten beiden sich entsprechen¹⁷⁶:



Aus zwei elftaktigen Perioden besteht der Mittelsatz der Einleitung zu Porporas *Ifigenia in Aulide* (1735)¹⁷⁷:



Der zweite Teil wird wiederholt (*p*), die Wiederholung ist ausgeschrieben.

Eine eigenartige Stellung innerhalb des Satzzyklus hat der Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Semiramide riconosciuta* (1729). Der erste Satz bricht plötzlich ohne jegliche Kadenz ab¹⁷⁸, worauf unmittelbar der zweite Satz folgt:

¹⁷⁵ Die Sinfonie wurde dem *Carlo il Calvo* (1738) entlehnt, der Mittelsatz ist neu. Mayeda (S. 34 bzw. Incipitkatalog S. 77) bezeichnet das Stück also *Gavotte*, was mir nicht einleuchtet. Die Marke steht sicher nicht in den Quellen.

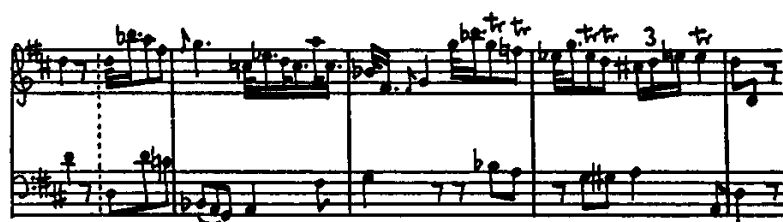
¹⁷⁶ Vgl. den ähnlichen Satztypus, der in der Einleitung zu Teil 1 der *Festa d'Imeneo* (1736) zwischen frz. Ouvertüre und Schlußsatz eingeschoben ist, allerdings *Allegro* als Tempobezeichnung trägt (Katalog Nr. 34). *Allegro* und *Andantino* dürften jedoch für diese beiden Sätze nicht allzuweit voneinander entfernt sein.

¹⁷⁷ Den Anfang bildet eine frz. Ouvertüre.

¹⁷⁸ Beispiel S. 156.



Dieses mit Halbschluß endende Glied, das die eine Hälfte der den Mittelsatz bildenden Periode bildet, wird wiederholt, worauf nochmals der Schluß des ersten Satzes (T. 53—65) gebracht wird. Daran schließt sich die zweite Hälfte der Periode an:



Sie wird ebenfalls wiederholt, anstatt des achten, des Kadenzzieltaktes, setzt jedoch bei der Wiederholung sofort der dritte Satz ein, Mittel- und Schlußsatz werden somit verschränkt.¹⁷⁹

5.

Der dritte Satz

Der Schlußsatz steht meist in einem dreiteiligen Takt; vor 1730 handelt es sich fast ausschließlich um den $\frac{3}{4}$ -Takt, während für die neapolitanische Opernsinfonie nach 1730 der rasche $\frac{3}{8}$ -Schlußsatz typisch ist. Daneben wird im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts auch der vermischte ($\frac{6}{8}$ -, $\frac{12}{8}$ -)Takt noch relativ häufig verwendet. Der C-Takt findet sich oft in Schlußsätzen von Opernsinfonien A. Scarlattis. Es handelt sich dabei um Tänze, die von den in der vorliegenden Arbeit behandelten Opernkomponisten nicht mehr gebraucht wurden, um Allemanden und die mit diesen musikalisch eng ver-

¹⁷⁹ Eine ähnliche Verbindung des Mittelsatzes (Sicilianatypus) mit dem ersten Satz liegt in der Sinfonie zu G. Sellittis *Siface* (1734; Ms. *Neapel Cons.*) vor.

wandten Balletti.¹⁸⁰ In den Sinfonien Porporas und Vincis dagegen gehört der gerade Takt im Schlußsatz bereits zu den Seltenheiten.¹⁸¹

Hinter den einzelnen Taktarten stehen die verschiedenen Tanztypen, die für den dritten Satz der Sinfonien verwendet wurden bzw. Pate gestanden haben. B. Marcello nennt dafür in seiner berühmten Satire *Il teatro alla moda*¹⁸² das Menuett, die Gavotte und die Giga. Auch die Corrente hat, wie wir sehen werden, als Vorbild gedient. Die in der Literatur immer wieder anzutreffende Behauptung bei der Beschreibung der neapolitanischen Opernsinfonie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der dritte Satz sei ein Menuett oder doch „menuettgleich“¹⁸³, trifft also in ihrer Verallgemeinerung nicht zu. In den Sinfonien Leos und Jommellis erhält das Menuett dann allerdings als Vorbild eine Vorrangstellung.

Benennungen der Stücke mit den entsprechenden Tanzbezeichnungen gehören auch für den Schlußsatz zu den Seltenheiten. Bei den in diesem Kapitel behandelten Komponisten finden sich nur drei Beispiele, eines davon ist der Mittelsatz der Einleitung zu Porporas *Cantata a quattro voci* (1712), ein *Minuè* im $\frac{3}{8}$ -Takt.¹⁸⁴ Diese Taktart stellt bei Porpora für den Menuettschlußsatz einer Sinfonie einen Einzelfall dar. Sonst wird von ihm immer der $\frac{3}{4}$ -Takt verwendet, den auch Vinci, soweit er seine Schlußsätze dem Menuett nachbildet, ausschließlich notiert. Ungewöhnlich innerhalb der neapolitanischen Opernsinfonie ist, daß ein mit dem Tanznamen bezeichnetes Stück nicht symmetrisch mit geradzahligen Periodengliedern gebaut ist. Der vorliegende Satz besteht aus einer einzigen Periode von 17 Takten, die beiden Hälften von neun und acht Takten sind jeweils zu wiederholen.

Ebenfalls eine Tanzbezeichnung trägt der dritte Satz der Sinfonie zu Vincis *Artaserse* (1730). Er ist mit *Minuetto* überschrieben. Das Stück ist zwei-

¹⁸⁰ Balletti sind z. B. die Schlußsätze der Sinfonien zu *Gli equivoci nel sembiante* (1679; Ed. DeLage S. 210 ff.; im Ms. *Modena* ausdrücklich *Balletto* genannt; vgl. Lorenz, Bd. 1, S. 226), *La Rosaura* (1690; Ed. s. S. 173, Anm. 156) und *Il prigioniero fortunato* (1689; Ms. *Neapel Cons.*). Auf die Bezeichnung *Balletto* werden wir noch einmal in einer Sinfonie Leos stoßen (S. 291). Ein *Balletto galliaro* beschließt auch die Sinfonie zu P. A. Zianis *Candaule* (1679; hrsg. v. H. Chr. Wolff, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jhs.*, Berlin 1937, Beispiel 62 im Anhang). Typisch für diesen Tanz ist der durchgehende punktierte Rhythmus (vgl. dazu Irmgard Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen. Ursprung und Wandel im 17. und 18. Jh.*, Tutzing 1959, S. 134 ff.).

¹⁸¹ Im $\frac{2}{4}$ -Takt (Doppeltaktnotierung mit der Taktsigle $\frac{2}{4}$) steht der Schlußsatz der Sinfonie zu Fr. Feos *Siface Re di Numidia* (1723; Ms. *Neapel Cons.*). Vorbild ist der Marsch.

¹⁸² O. O., o. J. (Venedig ca. 1721), S. 21.

¹⁸³ So schon J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 172. Vgl. ferner Botstiber S. 75; Tutenberg S. 59 ff.; J. LaRue, *Art. Symphonie*, MGG Bd. 12 (1965), Sp. 1805 f.

¹⁸⁴ Incipitkatalog Nr. 3.

Minuetto

Trp.Hr.

Vv.Ob.

Va. B.

⑤

⑬

⑭

Handwritten musical score for Minuetto, measures 5-14. The score is for three parts: Trp.Hr. (Trumpet/Horn), Vv.Ob. (Violins/Oboes), and Va. B. (Viola/Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 5 is circled. Measures 13 and 14 are also circled. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Diese Merkmale zeigt auch der Schlußsatz der Sinfonie zu Vincis *Rosmira fedele* (1725)¹⁸⁷:

¹⁸⁶ Vgl. z. B. das *Minuett* in Fr. M. Veracinis op. 1/1, hrsg. v. W. Kolneder, Leipzig o. J., Bd. 1, S. 12.

184

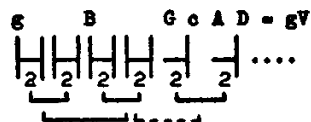


Die Betonung des ersten Viertels geschieht mit dem häufig anzutreffenden Rhythmus

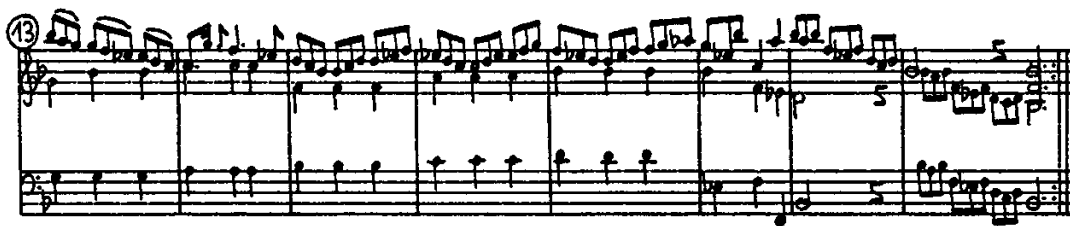



188

Eine tanzmäßige Anlage fehlt hier, der Satz ist wieder zweiteilig und setzt sich zunächst aus mehreren zweitaktigen Gliedern mit dem gleichen Rhythmus wie in T. 1/2 zusammen. So werden die ersten beiden Takte wiederholt, darauf wird die ganze Viertaktgruppe auf die III. Stufe (B) gestellt, eine Sekundrückung (zweimal zwei Takte) führt zunächst in die I. Stufe zurück:



Das nun folgende letzte Glied des ersten Teils ist ungeradzahlig (neun Takte¹⁸⁹), zwischen die Kadenzschritte und den Schlußtakt schiebt sich ein zweitaktiger Tonikablock. Eigenartigerweise ist nun der Rhythmus, der bisher in allen Zweitaktern mit den beiden Anfangstakten übereinstimmte, in den zusammengehörigen Takten 13/14 vertauscht:

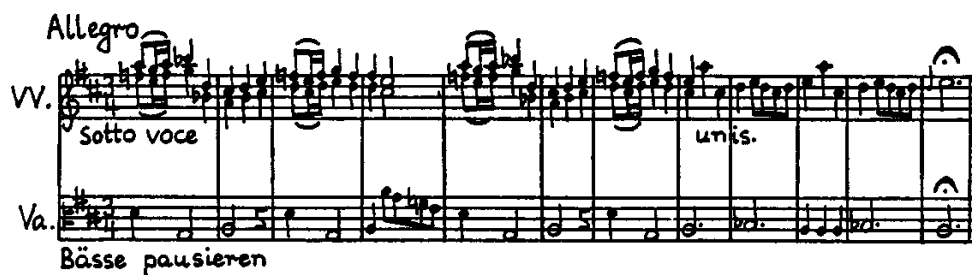


¹⁸⁸ Dafür steht auch , also eigentlich der Sarabandenrhythmus, so z. B. in der Sinfonie zu Vincis *Maria dolorata* (1725?), welche die Rahmensätze der *Rosmira*-Sinfonie wiederverwendet (im dritten Satz nur geringfügig verändert). Vgl. auch den Schlußsatz der Sinfonie zu A. Scarlattis Kantate *Olimpia* (Ed. Botstiber S. 250 f.).

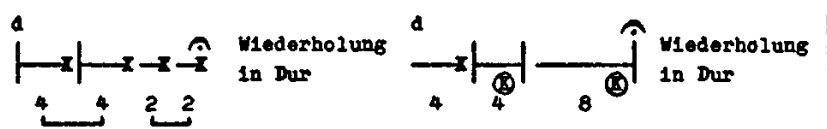
¹⁸⁹ In *Maria dolorata* um einen Takt auf zehn Takte erweitert, davor sind noch zwei Takte auf g V gegenüber der *Rosmira*-Sinfonie eingeschoben. Im zweiten Teil des Satzes stimmen die beiden Sinfonien im Bau überein.

Dies ist auch zu Beginn des zweiten Teiles der Fall, der mit einer Sekundrückung ($G-c / A-D$) nach g zurückkehrt. Der eingeschobene zweitaktige Tonikablock findet sich auch am Schluß des Satzes.

Das Menuett liegt als Vorstellung wohl auch dem Schlußsatz der Sinfonie zu Vincis *Ernelinda* (1726) zugrunde:



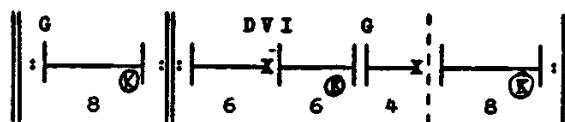
Das Stück ist zweiteilig und so angelegt, daß jeder Teil zunächst in Moll und *sotto voce* gebracht und dann in Dur *forte* wiederholt wird:



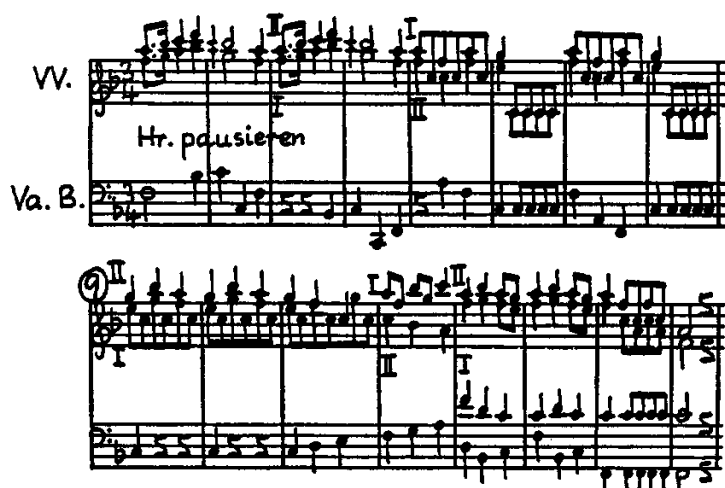
Sukzessiv setzen die Stimmen im ebenfalls dem Menuett nachgebildeten Schlußsatz der Sinfonie zu Porporas *Imeneo in Atene* (1726) ein:



Das Stück ist dreiteilig, erster sowie zweiter und dritter Teil zusammen werden wiederholt. Der dritte Teil ist ein (ausgeschriebenes) Da capo des ersten. Ungewohnt ist für Porpora die Regelmäßigkeit des periodischen Baus:



Die typischen Merkmale des Menuetts zeigt auch der Schlußsatz der Sinfonie zu Porporas *Meride e Selinunte* (1726):



Der periodische Rhythmus ist mit dem für Porpora charakteristischen Überspielen der Grenzen durch das ganze Stück hindurch wirksam. Für die Anlage selbst dagegen ist der Tanz kaum bestimmend. Das Stück ist dreiteilig und von ziemlichem Umfang (86 Takte). Der dritte Teil entspricht dem ersten und bildet mit diesem den Rahmen für das lange Mittelstück, in dem zunächst zur V. und dann zur VI. Stufe kadenziert wird. VI. und I. Stufe (Da capo) werden unmittelbar nebeneinandergestellt. In diesem Mittelteil alternieren die Hörner, die schon im ersten Satz konzertieren¹⁹⁰, mit den Streichern. Dabei kommt es auch zu einem längeren Sequenzenglied in der Art jener solistischen Abschnitte in den konzertierenden ersten Sinfoniesätzen, die wir oben behandelt haben:

Ein ausgedehntes, in geradzahligen Gliedern dreiteilig gebautes Menuett stellt der Schlußsatz der Sinfonie zu Porporas *Mitridate* (1. Fass., 1730) dar.¹⁹¹ Dieses Stück wurde für die Sinfonie zu *Davide e Bersabea* (1734)

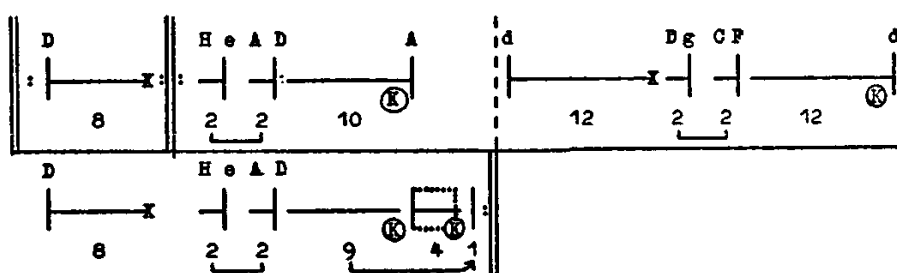
¹⁹⁰ Vgl. S. 119 f.

¹⁹¹ Die Sinfonie ist zweisätzig, ein Mittelsatz fehlt. Mayeda (S. 30) sieht das Stück als „an Stelle des langsamen Mittelsatzes“ stehend an (es würde also der Schlußsatz der neap. Sinfonie fehlen), was nicht richtig ist. Bezeichnenderweise

wiederverwendet, wo es ausdrücklich mit *Menuet* überschrieben ist (dort wirken auch Hörner mit):



Bau:



Die beiden Außenteile beziehen sich wieder aufeinander (die Wiederholungszeichen decken sich nicht mit den Grenzen der einzelnen Teile), im dritten Teil wird zwischen die Kadenzschritte (man beachte die ausgeprägte Hemiolienbildung) und den Schlußtakt ein viertaktiges, blockartiges Gerüstbauglied eingeschoben¹⁹²:



bildet es auch in der Einleitung zu Teil 1 von *Davide e Bersebea* (1734) den Abschluß, worauf Mayeda an der gleichen Stelle selbst hinweist. Die von Mayeda angegebene Tempomärke *Moderato* (auch im Incipitkatalog S. 74) scheint allerdings für seine Ansicht zu sprechen. Sie ist aber ungekennzeichnete Zutat Mayedas und steht nicht in der (einzigen) Quelle.

¹⁹² Violonpart an dieser Stelle nach der Einleitung zu Teil 1 von *Davide e Bersebea*. In der *Mitridate*-Sinfonie geht die Viola hier col Basso.

Auf die Schlußsätze der Sinfonien zu Porporas *Issipile* (1733) und *Enea nel Lazio* (1735) wollen wir nicht näher eingehen. Sie haben ebenfalls das Menuett zum Vorbild. Typisch für Porpora sind auch hier wieder die ungeradzahligen Glieder innerhalb periodischer Struktur.¹⁹³ Das wohl etwas raschere $\frac{3}{8}$ -Menuett findet sich in den Sinfonien Porporas (mit einer Ausnahme; vgl. oben) und Vincis noch nicht. Es wird typisch als Schlußsatz der neapolitanischen Opernsinfonien seit den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts. Bekannt ist diese Notierung für das Menuett allerdings schon länger.¹⁹⁴

Eine Gruppe von Schlußsätzen in Sinfonien Vincis, die ebenfalls im $\frac{3}{4}$ -Takt stehen, hat ihr Vorbild nicht im Menuett, sondern in der Corrente. Da keiner dieser Sätze bezeichnet ist, müssen wir uns zunächst anhand eines ausdrücklich *Corrente* genannten Stückes mit den besonderen Merkmalen dieses Tanzes vertraut machen. Ich ziehe die *Corrente* aus A. Corellis op. 2/1 heran¹⁹⁵:



Typisch ist der kurze Auftakt von weniger als einem Taktteil Dauer, er erweitert sich im Verlauf der Stücke gerne zu einer Gruppe von drei Noten:



Ein weiteres häufiges Merkmal der Corrente ist das rhythmisch-melodische Zusammenfassen von drei Takten am Beginn und oft auch am Ende der Abschnitte (Hemiolen). Dadurch kommt es zu einer ganz charakteristischen rhythmischen Folge:



¹⁹³ Incipit s. Katalog Nr. 27.

¹⁹⁴ Z. B. A. Scarlatti, *Pirro e Demetrio* II/8 (1694; Ms. Neapel Cons.); *La Genuinda* II/3 (1694; Ms. München StB.); *Prigioniero fortunato* II/6 (1698; Ms. Neapel Cons.); *Tigrane* III/15 (1715; Ms. ebda.). Sämtliche Stücke ausdrücklich als Menuett bezeichnet. Die Stücke aus *Pirro e Demetrio* und *La Genuinda* hrsg. v. Lorenz, Bd. 2, S. 199 bzw. 137. Vgl. ferner A. Corelli, op. 6/9 u. 10 (GA Bd. 5, S. 182 u. 200).

¹⁹⁵ GA Bd. 1, S. 77.

die für die oft anzutreffende Ungeradzahligkeit der einzelnen Perioden in der Corrente verantwortlich ist.¹⁹⁶

Diese Kennzeichen der Corrente finden wir nun alle auch im Schlußsatz der Sinfonie zu Vincis *Silla dittatore* (1723)¹⁹⁷:



Der punktierte Rhythmus ist ein Merkmal sämtlicher in den Operasinfonien Vincis vorkommender Correnten. Die Tempobezeichnung *Andante* weist auf ein etwas langsames Tempo als in den dem Menuett nachgebildeten Stücken hin. Der Satz ist zweiteilig (16/19), beide Teile werden wiederholt. Der Rhythmus



beherrscht auch den zweiten Teil völlig.

Eine Corrente bildet auch den Schlußsatz der Sinfonie zu Vincis *Eraclea* (1724), doch ist sie hier in einer sonst nicht anzutreffenden Verbindung mit dem Marsch gekoppelt:

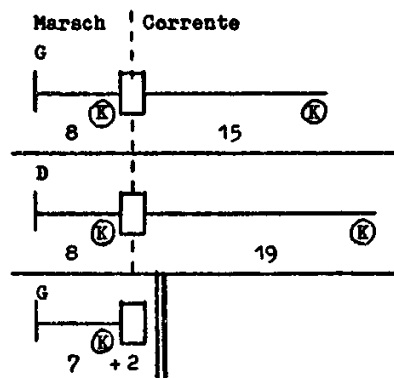


¹⁹⁶ Über den Zusammenhang dieser Dreiergruppen mit den Tanzschritten vgl. J. Ecorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*, Paris/Berlin 1906, Bd. 1, S. 59 ff.

¹⁹⁷ Das Stück wurde auch für die Sinfonie des *Farnace* (1724) verwendet. Dort sind keine Hörner notiert, auch die Tempobezeichnung fehlt. Für Correnten im punktierten Rhythmus vgl. H. Purcell, *A Choice Collection of Lessons* (London 1696), dritte Suite (GA Bd. 6, S. 9); vierte Suite (ebda. S. 11); *Musick's Hand-Maid* Bd. 2 (London 1689; hrsg. ebda., S. 48). A. Vivaldi, op. 1/2 (hrsg. v. W. Upmeyer, Kassel/Basel 1949, Bd. 1, S. 9).



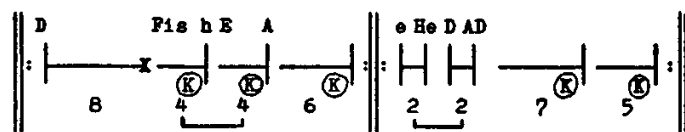
Mit *tempo giusto* wird die Corrente als Tempovorstellung deutlich gegen das *Allegro* der Marschabschnitte abgesetzt. Der für den Marsch in dieser Zeit typische, nicht zum Periodenrhythmus passende Schlußstein kommt nur am Schluß des Satzes zu voller Geltung. Der Marschabschnitt wird insgesamt dreimal, auf der I., V. und wieder I. Stufe, gebracht, das erste und zweite Mal schließen sich mit dem zweiten Takt des Schlußsteins der erste bzw. zweite Teil der Corrente (15/19) an. Ihr Zieltakt wird mit dem Neueinsatz des nächsten Marschabschnittes verschränkt:



Der Corrente nachgebildet ist ferner der dritte Satz der Sinfonie zu Vincis *Oratorio a quattro* (1727?):



Er ist für eine Corrente verhältnismäßig klar gebaut. Als Tempobezeichnung findet sich wieder *Andante*. Die Schlußglieder der beiden Teile (sechs bzw. fünf Takte) entsprechen sich¹⁹⁸:



Eine Anzahl von Schlußsätzen orientiert sich an der Giga, wobei als Vorbild sowohl Gigen im vermischten ($\frac{6}{8}$ -, $\frac{12}{8}$ -) als auch im raschen Dreiertakt ($\frac{3}{8}$) dienen. Die Giga im $\frac{3}{8}$ -Takt ist nur scheinbar sehr selten anzutreffen, z. B. als Schlußsatz von A. Corellis op. 2/7¹⁹⁹:



Zu den Merkmalen solcher Stücke gehört die glatte Achtelbewegung, die kaum durch Sechzehntel unterbrochen wird. In Wirklichkeit sind Gigen im $\frac{3}{8}$ -Takt viel häufiger, als es den Anschein hat. Nur sind sie meist in Doppeltakten notiert und mit der Sigle $\frac{6}{8}$ bezeichnet, so z. B. der Schlußsatz von G. Fr. Händels achter Suite (*Gigue*) aus der ersten Sammlung (1720).²⁰⁰ Hier steht der Taktstrich vor den ungeraden Takten, die Kadenzschritte fallen somit in die erste Hälfte des Spatiums. Im zweiten Teil des Stücks begegnen Verschiebungen gegen den Taktstrich. Ja, sogar im $\frac{12}{8}$ -Takt notiert, so daß also von einem Spatium vier Takte der zugrundeliegenden $\frac{3}{8}$ -Taktstruktur umfaßt werden, finden sich solche Stücke.²⁰¹ Die Doppel- bzw.

¹⁹⁸ In der Sinfonie zu Fr. Feos *Siface Re di Numidia* (1723) bildet die Corrente, ein Satz mit den gleichen Merkmalen wie die behandelten Stücke Vincis, den ersten Satz (Ms. *Neapel Cons.*). Das Tempo wird mit *Allegro* angegeben. Die gleiche Faktur dieses Satzes verlangt ein ungefähr gleiches Tempo wie in den *Andante*-Stücken Vincis, wieder einmal ein Beispiel dafür, wie nahe sich damals die für uns ziemlich voneinander entfernten Tempovorstellungen standen. Die Corrente begegnet in der Opernsinfonie schon früher, z. B. in der Sinfonie zu A. Scarlattis *Pompeo* (1683; hrsg. v. DeLage S. 218 ff.). Der Auftakt fehlt hier, doch finden sich die typischen Dreitaktgruppen sowie der Rhythmus

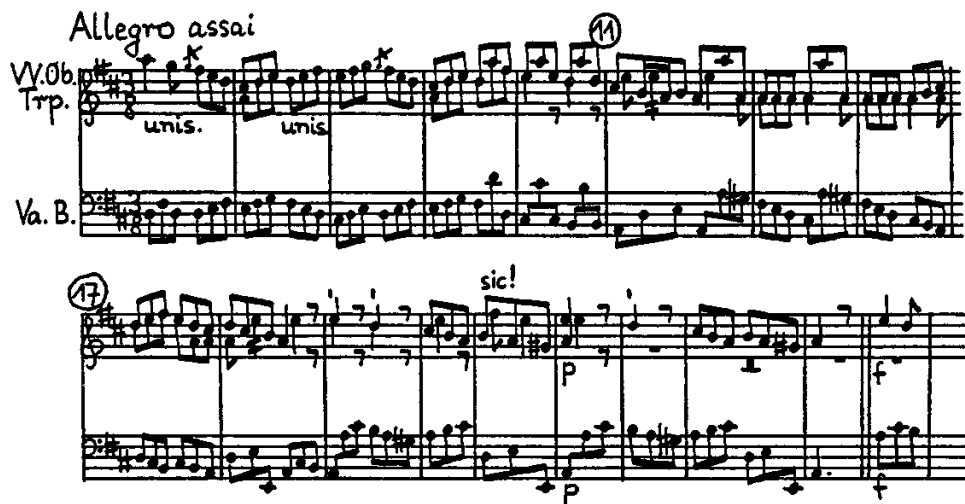
¹⁹⁹ GA Bd. 1, S. 100. Vgl. auch die *Gigue* in G. Fr. Händels siebter Suite aus der zweiten Sammlung (1733), GA Bd. 2, S. 99.

²⁰⁰ GA Bd. 2, S. 60.

²⁰¹ Z. B. die Gigen in A. Corellis op. 2/11 (GA Bd. 1, S. 116) und in A. Vivaldis op. 1/7 (Ed. Upmeyer Bd. 2, S. 9). Vgl. auch den Schlußsatz von Bachs drittem *Brandenburgischen Konzert*.

Quadrupeltaktnotierung soll hier schon im Notenbild ein rasches Tempo suggerieren.

In neapolitanischen Partituren ist die $\frac{3}{8}$ -Struktur auch bei Doppeltaktnotierung, wie wir wissen, leicht zu erkennen, da die Sigle des Einzeltaktes beibehalten wird. Der $\frac{3}{8}$ -Giga nachgebildet sind zwei Schlußsätze von Sinfonien Vincis.²⁰² Der eine davon beschließt die Einleitung zu *La caduta de' decemviri* (1727)²⁰³:



Die glatte Achtelbewegung ermöglicht ein rasches Tempo, was sich im Superlativ der Tempomärke spiegelt. Typisch für die Giga, vor allem bei $\frac{6}{8}$ -, aber auch bei $\frac{3}{8}$ -Struktur, ist das ständige Fortspinnen, die Zäsurlosigkeit innerhalb der einzelnen Teile. Dazu dient im vorliegenden Stück auch der relativ lange Gerüstbauabschnitt, der mit T. 12 (Ziel der periodischen Struktur, Trennen in Vorder- und Hintergrund) einsetzt. Das elftaktige, periodisch strukturierte Anfangsglied erhält seine rhythmische Ergänzung mit T. 20. Eigenartigerweise folgen nun noch unverbunden zwei sich entsprechende Gerüstbauglieder von je vier Takten (in Echowiederholung) und nochmals ein einzelner Zieltakt. Das Stück ist dreiteilig. Der zweite Teil wiederholt die Takte 1—11 auf der V., das folgende achttaktige Gerüstbauglied auf der I. Stufe und walzt dann die Dominante von *D-Dur* breit aus (zwölf Takte). Die folgenden fünf Takte bringen nochmals den Anfang des Gerüstbauglieds, worauf (T. 66) die Kopfperiode neuerdings auf der I. Stufe einsetzt. Sie umfaßt hier als periodischer Rhythmus eigentlich acht

²⁰² $\frac{3}{8}$ -Gigen sind auch die Schlußsätze der Einleitungen zu A. Scarlattis *Eraclea* (1700; hrsg. im KfA v. R. Haas, *Die Musik des Barocks*, Potsdam 1929, S. 208) und *Cambise* (1719; Ms. *Neapel Cons.*; Tempomärke *Presto*).

²⁰³ Die Sinfonie wurde für *Catone in Utica* (1728) und *Medo* (1728) wiederverwendet. In ersterer fehlt für den Schlußsatz eine Tempomärke, in letzterer heißt sie *Presto assai*.

Takte, ist aber durch eine Dehnung des ersten Taktes auf neun Takte erweitert. Zwischen T. 8/9 der Periode schiebt sich ein zweitaktiger Tonikablock:



Ein weiterer nach der $\frac{3}{8}$ -Giga gestalteter Satz beschließt die Sinfonie zu Vincis *Semiramide riconosciuta* (1729):



Er kann wegen der häufigen Sechzehntelbewegung nicht so rasch gespielt werden wie das vorige Stück, was in der Tempobezeichnung *Allegro* zum Ausdruck kommt. Eine klare tanzmäßige Anlage fehlt diesem Satz, was nicht zuletzt im stärkeren Durchdringen des konzertierenden Elements seinen Ursprung hat, z. B. in folgender Stelle:



Der Satz wendet sich vorübergehend nach *A* (Quartgang und Kadenz, T. 11—21), bleibt dann aber bis zum Schluß (30 Takte) innerhalb der I. Stufe. Die häufigen ungeradzahligen Glieder neutralisieren den periodi-

schen Rhythmus, so daß zum Schluß nach einem viertaktigen Gerüstbauglied ein zweitaktiger Schlußstein stehen kann:



Diese rasche $\frac{3}{8}$ -Struktur der Giga beeinflußt in den 30er- und 40er-Jahren des 18. Jahrhunderts das $\frac{3}{8}$ -Menuett, und von hier aus kann man von einer „Menuettgiga“ sprechen, wie es W. Dankert tut.²⁰⁴ Mit den Gigen in vermischter Taktart konnte sich das Menuett allerdings wegen der völlig verschiedenen Taktstruktur nicht verbinden.

$\frac{6}{8}$ - oder, bei Doppeltaktnotierung, $\frac{12}{8}$ -Gigen finden sich noch in Opernsinfonien Vincis und vor allem Porporas, dagegen nicht mehr in den Einleitungen der anderen in der vorliegenden Arbeit behandelten Komponisten.²⁰⁵ In diesen Gigen macht sich das konzertierende Element, das in der neapolitanischen Opernsinfonie im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts außerhalb des ersten Satzes nur selten in Erscheinung tritt, noch einmal deutlicher bemerkbar. Dies ist auch schon im $\frac{3}{8}$ -Schlußsatz der zuletzt behandelten Sinfonie der Fall. Für die italienische Giga ist die „Tendenz auf den solistischen Effekt hin“ ganz allgemein charakteristisch.²⁰⁶ Das konzertierende Element verwischt meist die klare Anlage des Tanzes, von der oft nur noch die Wiederholungszeichen übriggeblieben sind.

Eine $\frac{12}{8}$ -Giga beschließt die Sinfonie zu Porporas *Agrippina* (1708)²⁰⁷:

²⁰⁴ Geschichte der Gigue, Leipzig 1924, S. 62. Umgekehrt nimmt die Giga, wie wir sehen werden, Züge des Menuetts auf.

²⁰⁵ Gigen im vermischten Takt sind die Schlußsätze der Sinfonien zu A. Scarlattis *La caduta de' decemviri* (1697; Ms. Neapel Cons.), *Il primo omicidio* (1707; hrsg. v. L. Bianchi, Rom 1968), *Tigrane* (1715; Ms. ebda.; die Sinfonie hrsg. v. G. Piccioli, Mailand 1960) und *La Griselda* (1721; hrsg. in A. Th. Davison — W. Apel, Historical Anthology of Music, Bd. 1, Cambridge/Mass. 1946, S. 157).

²⁰⁶ Dankert S. 56.

²⁰⁷ Für Mayeda (S. 30) handelt es sich um einen „schnellen Siciliano (eigentlich eine verkappte Gigue)“. Das Stück stellt eine wirkliche Giga dar, es hat mit der Siciliana nichts zu tun. Meines Wissens gibt es in dieser Zeit auch keine schnellen Sicilianasätze mehr. Vgl. auch Anm. 210.

Presto

VV. forte e staccato

Va. B.

⑨

Auch hier findet sich wieder jener der Giga eigentümliche durchgehende Bewegungszug, der bis zur Kadenz keine Zäsur erkennen läßt. Das Stück ist dreiteilig, im zweiten Teil (13 Takte) wird zur VI. Stufe kadenziert, der dritte Teil (11) kehrt in die I. Stufe zurück. Tanzmäßige Entsprechungen zwischen den Teilen liegen nicht vor, was durch das in diesem Stück stark hervortretende konzertierende Element bedingt sein dürfte.

Ähnliche Züge zeigt der Schlußsatz der Sinfonie zu Porporas *Martirio di S. Eugenia* (1721/22). Man kann hier grob eine Dreiteiligkeit sehen, wobei der dritte Teil wenigstens zu Beginn auf den Anfang des Satzes zurückgreift.²⁰⁸ Darauf folgt ein längerer solistischer Abschnitt, der in einen viertaktigen Schlußblock mündet:

Teil 3

⑬

Trp.

VV. unis. col. B.

Va. B.

⑲

f p.

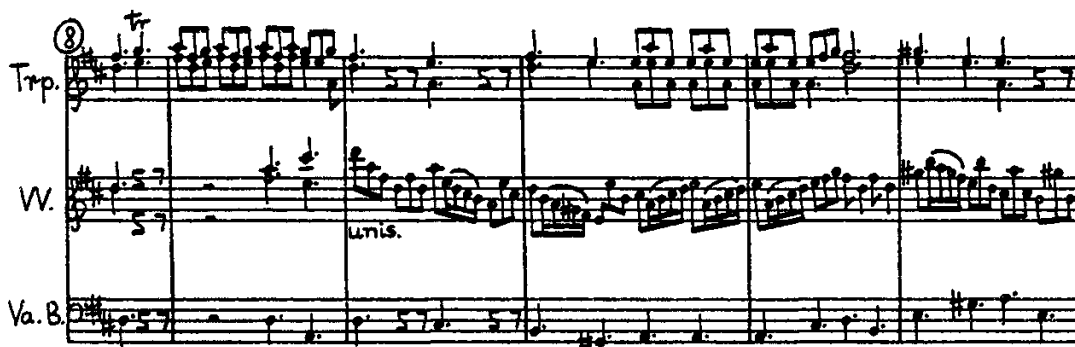
²⁰⁸ Vgl. das Incipit Katalog Nr. 9.

Vincis Sinfonie zum *Astianatte* (1725) beschließt eine $\frac{6}{8}$ -Giga²⁰⁹:



ein beschwingtes Stück im federnden $\frac{6}{8}$ -Rhythmus, an dem sich die beiden *Trombini* (F-Trompeten), die schon im ersten Satz konzertieren²¹⁰, obligat beteiligen. Der Satz ist ziemlich ausgedehnt (36/32 Takte, jeweils wiederholt), das konzertierende Element verhindert eine klare tanzmäßige Anlage.

Stark vom Konzert geprägt ist auch der Schlußsatz von Porporas *Semiramide riconosciuta*-Sinfonie (1. Fass., 1729). Es konzertieren die Violinen und Trompeten.²¹¹ Eine typische Stelle soll dies verdeutlichen:



Die $\frac{12}{8}$ -Giga, welche die Sinfonie zu Porporas *Carlo il Calvo* (1738) abschließt, wird als *Contradanza* bezeichnet.²¹² Mit dem Tanznamen stellt sich

²⁰⁹ Dieser Satz bildet auch den Abschluß (ziemlich bearbeitet, gekürzt) der Sinfonie zu *Siroe Re di Persia* (1726), wo das Tempowort fehlt.

²¹⁰ Vgl. o. S. 115 ff. Tutenberg bemerkt (S. 61) für den Schlußsatz der ital. Opernsinfonie: „Seltener ist das Siziliano . . .“ Offenbar hat er Sätze wie den vorliegenden im Auge, die freilich mit der eine völlig andere Physiognomie besitzenden Siciliana (trotz des gleichen Rhythmus) nichts zu tun haben. Die Siciliana kommt als Vorbild für den Schlußsatz der ital. Opernsinfonie nicht in Frage. Vgl. auch Anm. 207.

²¹¹ Die Sinfonie ist zweisätzig, ein Mittelsatz fehlt. Incipitkatalog Nr. 20.

²¹² Diese Tanzbezeichnung findet sich nicht in den Wiederverwendungen dieser Sinfonie sowie in der Vorlage dieses Stückes, dem Schlußsatz der Einleitung zum dritten Teil von *Festa d' Imeneo* (1736; hier sind auch Pauken notiert). Vgl. im

sofort die symmetrische Anlage in geradzahligen Periodengliedern ein. Das konzertierende Element wird dadurch stark zurückgedrängt, ohne allerdings ganz zu verschwinden²¹³:

Contradanza

Die Takte 1—24 werden durchgehend *forte* wiederholt (ausgeschrieben²¹⁴), wobei sich die Trompeten stärker dem Duktus der Violinen anschließen. In *Festa d' Imeneo* wird vor der Wiederholung ein Trio (nicht bezeichnet) eingeschoben, das nur von Trompeten, Hörnern und Pauken ausgeführt wird:

Zwei Schlußsätze von Sinfonien Porporas haben die Gavotte zum Vorbild. Wesentlichstes Merkmal dieses Tanzes ist der breite Auftakt, der die

Katalog Nr. 38. *Contredanse* bezeichnet nicht einen bestimmten Tanztypus, sondern eine Ausführungsart, die auf die verschiedensten Tänze angewendet werden konnte. Vgl. C. Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 279 ff.

²¹³ In der Vorlage, dem Schlußsatz der Einleitung zum dritten Teil von *Festa d' Imeneo*, sind die Wiederholungen mit *piano*, also als Echowirkung bezeichnet. Die Bläser pausieren.

²¹⁴ In *Festa d' Imeneo* steht dafür *Da capo sempre forte*.

durch Zweiteilung deutlich markierte Hälfte eines Taktes umfaßt. Die gewohnte Notierung ist der C -Takt mit der Achtelnote als kleinstem Wert. Beides findet sich im Schlußsatz der Sinfonie zu *Il trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740)²¹⁵:

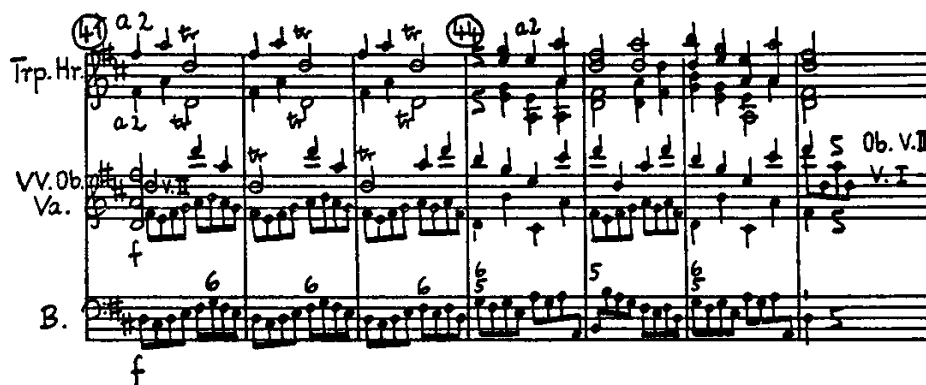
Das Stück ist dreiteilig. Die Takte 1—6 werden als Echo wiederholt (nur Violinen, die zweiten in Baßfunktion). Zwei sich entsprechende Zweitakter führen in einem Quartgang zur V. Stufe, die mit Kadenz als Tonika fixiert wird:

Zu Beginn des zweiten Teils werden die beiden Anfangstakte zunächst auf der V. und dann unmittelbar auf der I. Stufe wiederholt. Wir sind somit wieder in *D*-Dur. Der Quartgang führt jetzt, da nicht in die V. Stufe kadenziert werden soll, jeweils von *g* nach *d* (Baß); daran anschließend wird zur VI. Stufe weitergeschritten, auf der ein solistischer, sequenzierender Abschnitt einsetzt. Er erinnert an eine Stelle aus dem oben besprochenen zweiten Satz der Sinfonie zum ersten Teil von Porporas *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno* (Fass. um 1730)²¹⁶:

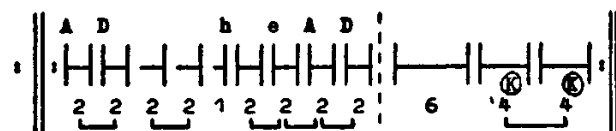
²¹⁵ Entnommen der Triosonate op. 2/4 (London 1736; Exemplar *Brüssel Cons.*; op. 2/4 hrsg. v. A. Kranz, Leipzig 1935).

²¹⁶ Vgl. o. S. 129, T. 49 ff. In obigem Beispiel wirken auf dem ersten Viertel von T. 33 noch die Bläser mit (Ob. und Trp. a due auf *d*², Hr. a due auf *d*¹).

Im darauf von neuem einsetzenden sechstaktigen Kopfglied (T. 41 ff., Beginn des dritten Teils) ist die vorübergehende Trennung des Satzes in zwei Ebenen interessant. Violinen und Oboen bringen das sechstaktige periodische Glied wie am Anfang mit zwei Vierteln Auftakt, während das übrige Orchester bereits einen halben Takt früher einsetzt und gleichsam Verschiebung gegen den Taktstrich vortäuscht. Deutlich wird dies vor allem im Baß, der genau wie zu Beginn des Stückes beginnt und deswegen bis zum Ziel des periodischen Glieds sechseinhalb Takte umfaßt, folglich einen Halbtakt gegenüber dem Anfang einschieben muß. Dies geschieht in der ersten Hälfte von T. 43:



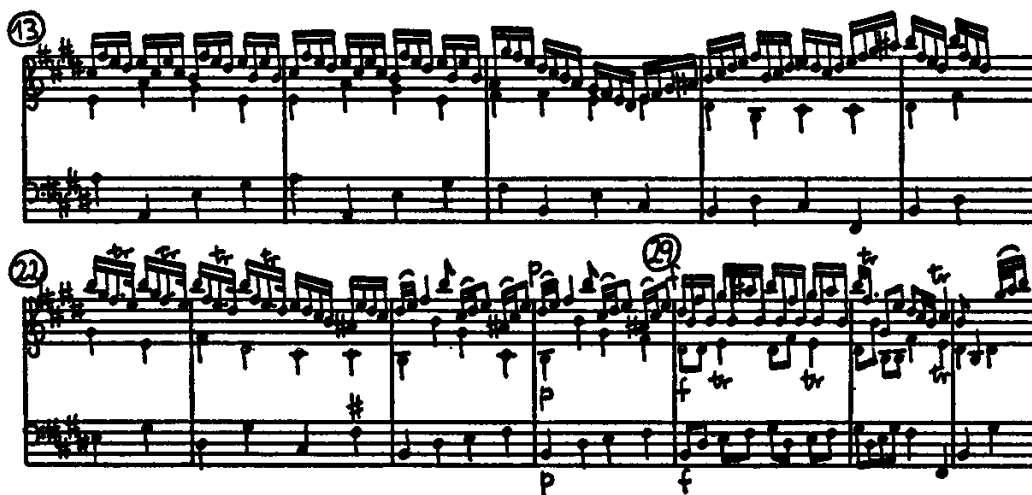
Mit der zweiten Hälfte dieses Taktes fallen die beiden Ebenen wieder zusammen. Der Satz schließt mit Kadenzgliedern, die denen des ersten Teils entsprechen. Die Quartgänge entfallen, sie sind unnötig, da die I. Stufe nicht mehr verlassen wird. Zweiter und dritter Teil sind also folgendermaßen gebaut:



Nicht an die Gavotte als Vorbild würde man zunächst beim Schlußsatz der Einleitung zu Porporas *Ifigenia in Aulide* (1735) denken²¹⁷:



²¹⁷ Den Anfang bildet eine frz. Ouvertüre, den Mittelsatz das oben S. 181 besprochene *Affettuoso*.

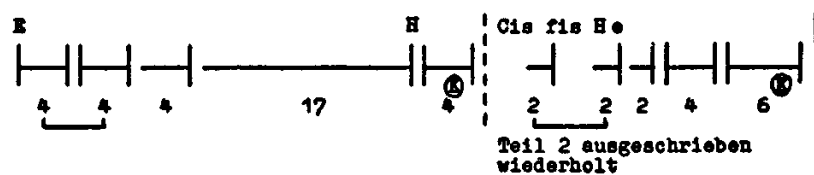


In diesem Stück überwiegen die Sechzehntel als kleinste Notenwerte. Wenn man um den C-Takt als Doppeltaktnotierung des $\frac{2}{4}$ -Takts weiß, wird es nicht schwer sein, auch dieses Stück als Gavotte zu identifizieren, wobei nur statt des C-Takts der C-Takt für die Notierung gewählt ist.²¹⁸ Der Auftakt nimmt dann, wie gewohnt, eine Takthälfte ein. Gavotten in $\frac{2}{4}$ -Taktstruktur (auch in C-Doppeltaktnotierung) kommen im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in Instrumentalwerken häufiger vor.²¹⁹ Im vorliegenden Stück, es ist zweiteilig, tritt das konzertierende Element in der solistischen Gestaltung des Parts der Violinen wieder stärker in Erscheinung. Zunächst wird das viertaktige Kopfglied *piano* wiederholt. Aus einem weiteren Viertakter spinnt sich ein langer solistischer Abschnitt heraus, der schließlich in die V. Stufe kadenziiert. Das Kadenzglied (T. 29 ff.) erinnert deutlich an den Sequenzenabschnitt (T. 33 ff.) des eben behandelten Schlußsatzes aus der Sinfonie zum *Trionfo di Camilla*. Der zweite Teil (T. 34 ff.) kehrt mit einer Sekundrückung (Cis—fis / H—E) in die I. Stufe zurück und mündet rasch in ein Kadenzglied, das demjenigen des ersten Teils entspricht, aber länger ist. Der ganze zweite Teil wird (ausgeschrieben) wiederholt. Eine dynamische Differenzierung ist nicht angegeben, doch bestimmt beabsichtigt (Echowiederholung bis zum Kadenzglied), da kein anderer Grund für die ausgeschriebene, sonst in nichts abweichende Wiederholung gesehen werden kann. Die dynamischen Zeichen wurden offensichtlich vom Kopisten vergessen²²⁰:

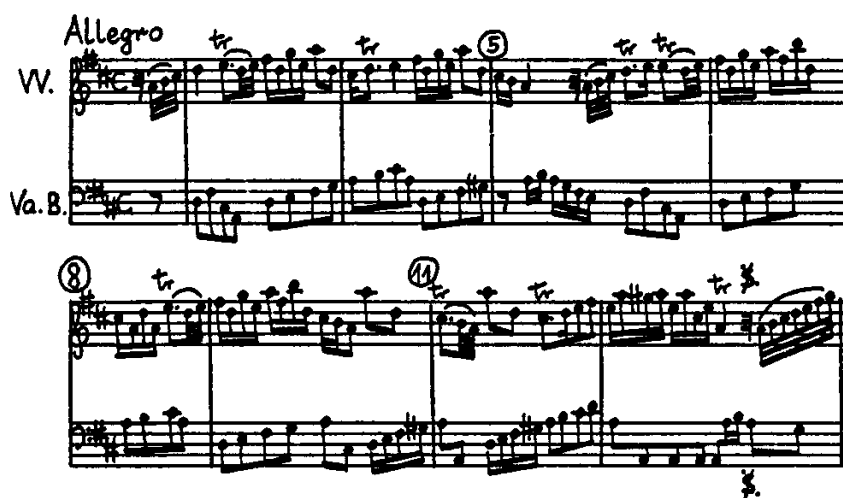
²¹⁸ Auch Mayeda hält das Stück für eine „verkappte Gavotte“ (S. 50). Die Marke *Gavotte* im Incipitkatalog S. 75 hätte er allerdings als eigene Zutat kennzeichnen sollen.

²¹⁹ Vgl. die Gavotte in A. Corellis op. 5/11 (GA Bd. 3, S. 95). Ein ähnliches Stück stellt der ebenfalls im C-Takt notierte Schlußsatz der Ouvertüre zu G. Fr. Händels *Lotario* (1729; GA Bd. 77, S. 5) dar.

²²⁰ Die Erscheinung, daß nur der zweite Teil wiederholt wird, findet sich in Ein-



Nicht mit einem bestimmten Tanz in Verbindung bringen kann ich den Schlußsatz der Einleitung zu Porporas *Arianna in Nasso* (1733).²²¹ Er beginnt mit einem für Porpora typischen ungeradzahligen Glied, das fünf Takte zählt und in einen Halbschluß mündet; es wird sofort wiederholt und weitergesponnen:



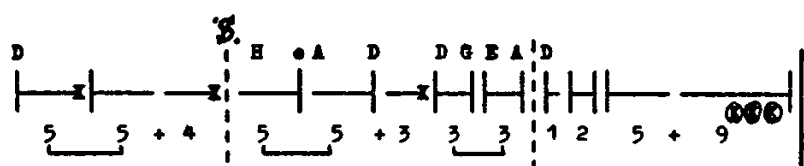
Der zweite Teil (T. 15 ff.) folgt mit einer Sekundrücke von zweimal fünf Takten ($H-e / A-D$), auch hier wird das zweite Glied weitergesponnen. Eine weitere Sekundrücke von zweimal drei Takten ($D-G / E-A$) führt zur V. Stufe, von der aus der Neueinsatz des Kopfgliedes auf der I. Stufe, jetzt ohne Wiederholung, folgt, und zwar in einem dreimaligen Anlauf:

leitungen Porporas in den 30er-Jahren ein paarmal, so auch im Mittelsatz der vorliegenden Einleitung, ferner in den Schlußsätzen der Ouvertüren zu *Arianna in Nasso* (1733) und *Enea nel Lazio* (1734) und im Mittelsatz der Ouvertüre zu Teil 1 der *Festa d' Imeneo* (1736), alle drei mit Rückweis *al segno*. Im Mittelsatz der vorliegenden Einleitung ist die ausgeschriebene Wiederholung ausdrücklich mit *piano* bezeichnet.

²²¹ Den Anfang bildet eine frz. Ouvertüre, ein Mittelsatz fehlt. Mayeda bezeichnet den Schlußsatz als *Gavotte* (S. 45 bzw. 75), was mir nicht einleuchtet. Die Marke steht sicher nicht in den Quellen. Die Verbindung dieses Stückes mit einer Arie der Oper, die Mayeda sieht (S. 46), überzeugt mich nicht.

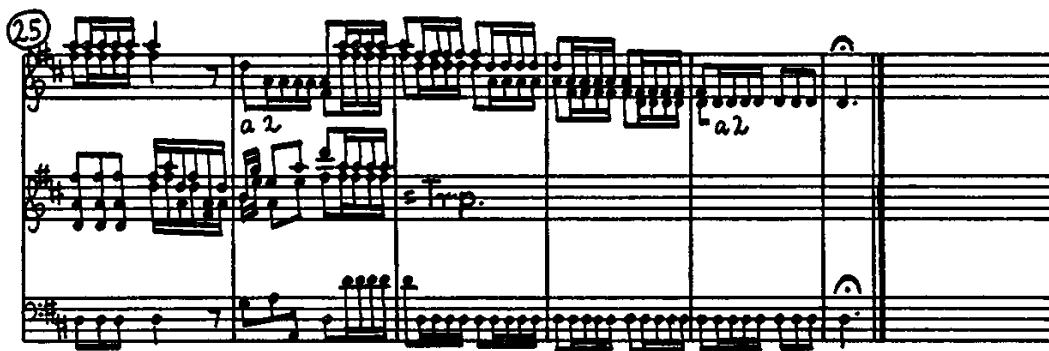


Das Fünferglied wird wieder sofort weitergesponnen, eine Häufung von Kadenzschritten bringt den Satz zum Abschluß. Zweiter und dritter Teil werden zusammen *al segno* wiederholt:



Als letzter Schlußsatz verbleibt uns noch jenes bereits im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit zitierte Fanfarenstück in der Sinfonie zu Vincis *Alessandro nell'Indie* (1729) zu betrachten²²²:

²²² Vgl. o. S. 26.



Es zeigt die für die Fanfare typische Verknüpfung von jeweils zwei Takten, welche die Wurzel der „offenen Zweitaktigkeit“ des Gerüstbauprinzips darstellt. Die Zusammensetzung dieser Zellen aus Einzeltakten verdeutlicht die Taktsigle. Die Struktur des Zweitakters, starre erste und bewegliche zweite Hälfte des Spatiums, trifft sich mit derjenigen des $\frac{6}{8}$ -Taktes. So kann also aus der $\frac{3}{8}$ -Struktur über den Gerüstbau ohne weiteres in $\frac{6}{8}$ -Struktur übergewechselt werden (und umgekehrt; das Gleiche gilt für den $\frac{2}{4}$ -Takt in Gerüstbaustruktur und den $C[\frac{4}{4}]$ -Takt), eine Möglichkeit, die vor allem in der Musik der Wiener Klassiker ständig ausgenutzt wird. Typisch für die Fanfare sind die breit ausgewalzten Klangflächen, die durch die Mitwirkung des vollen Orchesters auch auf anderen Stufen als nur auf der I., wie in der genuinen Bläserfanfare, möglich sind. Auch eine Kadenz kann so am Schluß angebracht werden. Während die Zweitaktigkeit bis dahin streng durchgeführt ist, werden die Kadenzschritte nur in einem Einzeltakt eingeschoben (es fehlt sozusagen die starre erste Hälfte des Zweitakters), so daß der Tonikaschlußblock gegen den Taktstrich verschoben ist.

*

Die Ausführungen dieses Kapitels haben gezeigt, daß die vielbehauptete Beziehung der vorklassischen Sinfonie zur neapolitanischen Operneinleitung, was Porpora und Vinci, zwei der bedeutendsten Vertreter der neapolitanischen Oper dieser Zeit, betrifft, außer der in diesem Zusammenhang nicht sonderlich wesentlichen Gleichheit in der tempomäßigen Anordnung des Satzzyklus²²³ nicht vorhanden ist. Die Operneinleitungen beider Meister sind vielmehr eng mit dem Instrumentalkonzert verwandt, sind im Grunde selbst Konzerte. In den ersten Sätzen ihrer Sinfonien finden sich keinerlei Ansatzpunkte für die spätere sog. Sonatenform, bestimmend für die Anlage ist eine völlig andere Vorstellung (das Stufenprinzip). Dies gilt übrigens auch

²²³ Selbst diese Beziehung entfällt für die zweisätzigen Sinfonien Porporas.

für die Sinfonien A. Scarlattis. Ein neuer Boden entsteht freilich durch die Hereinnahme der Fanfarenstruktur in die Sinfonien beider Meister seit den 20er-Jahren des 18. Jahrhunderts. Fruchtbar wird dieser Boden für die vor-klassische Sinfonie aber erst durch die Verbindung mit dem ersten Satz der Opernsinfonie Leos, der, wie wir sehen werden, andere Wurzeln hat und wirklich einen wichtigen Weg zur vorklassischen Sinfonie hin darstellt. Zuvor sollen aber noch die wenigen vorhandenen Sinfonien Pergolesis besprochen werden.

V.
DIE OPERNSINFONIEN
GIOVANNI BATTISTA PERGOLESIS

1.

Der erste Satz

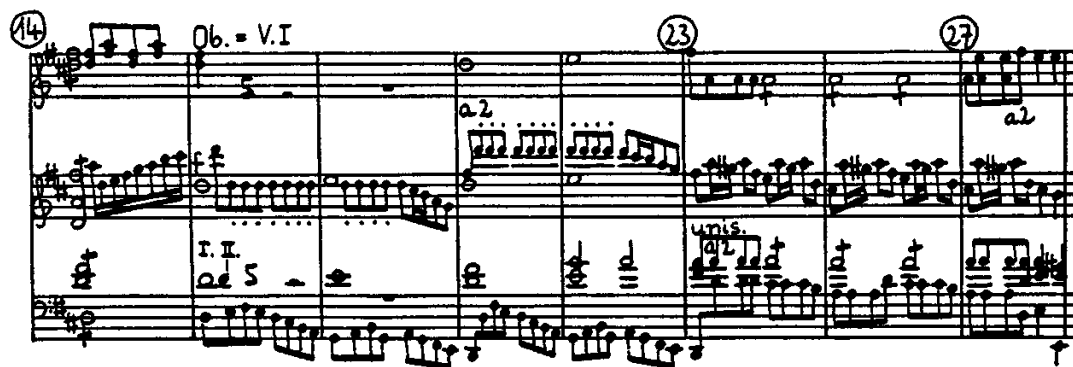
Der Anfangssatz der Pergolesischen Opernsinfonie ist fast völlig von der Fanfarenstruktur geprägt, die das konzertierende Element bis auf Reste verdrängt. Ein eindrucksvolles Fanfarenstück bildet der erste Satz der Einleitungssinfonie zum *Dramma sacro S. Guglielmo Duca d' Aquitania* (1731). Typisch für Pergolesis Anfangssätze ist die deutliche dreiteilige Anlage auf den Stufen *I—V—I*. Den Beginn bilden zwei Takte, in denen vom vollen Orchester vier Viertelschläge auf einem gleichbleibenden Ton, dem Grundton, ausgeführt werden. Sie erscheinen nur hier. Darauf setzt die Fanfare ein, bestehend aus einem achttaktigen Block (T. 3—10), in dem die Fanfarenstruktur durch den Grundrhythmus



in den Violinen und Oboen klar hingestellt wird, und einer über vier Takte (T. 11—14) ausgewalzten Klangfläche. Beide verbleiben durchweg innerhalb des Dreiklangs auf der I. Stufe. Es folgen zwei sich entsprechende Gerüstbauglieder von je vier Takten und ein sechstaktiges Kadenzglied, das zur V. Stufe führt:

Allegro

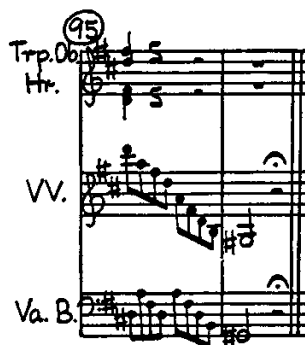
A musical score for the first movement of the opera, featuring staves for Oboe (Ob. = V. I.), Trumpet (Trp.), Violins (Vv.), Horns (Hr.), and Bassoon (Va. B.). The score is marked *Allegro* and includes a tempo change to *Segue* at measure 11. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



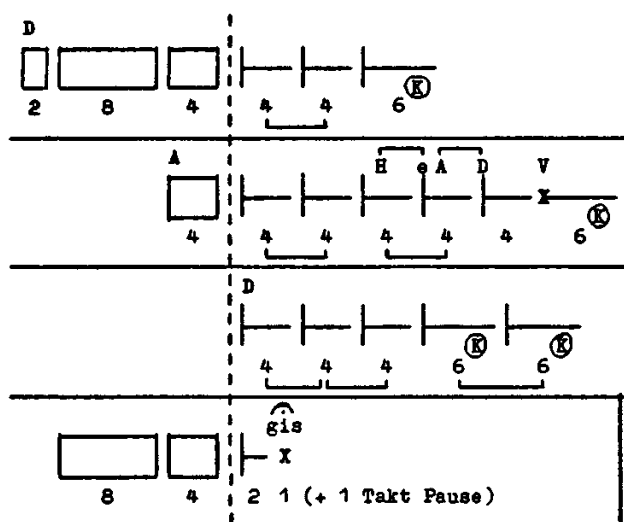
Der zweite Teil (T. 29 ff.) bringt von der Kopffanfare nur die zweite Hälfte, die viertaktige Klangfläche, darauf die beiden sich entsprechenden Gerüstbauglieder. In einer Sekundrückung über zwei viertaktigen Gerüstbaugliedern (T. 41 ff.) wird zur I. Stufe zurückgekehrt. Der Oberbau dieser beiden Glieder bildet in diesem Satz die einzige Erinnerung an die konzertierenden Sinfonien Porporas und Vincis¹:

¹ Aus dem Konzert leitet sich wohl auch das zäsurlose Durchlaufen des Satzes bis zum Schluß her.

Die ausgeprägte Kadenz vor der Reprise (T. 58/59) ist, wie wir wissen, nur selten anzutreffen. Im dritten Teil bildet die Fanfare nicht den Kopf, sondern den Abschluß. Begonnen wird gleich mit dem wiederholten Gerüstbauglied, das hier dreimal erscheint. Darauf folgt, nun innerhalb der I. Stufe verbleibend, das sechstaktige Kadenzglied des ersten Teiles, das *piano* wiederholt wird, wodurch der erneute Einsatz der Fanfare (sie tritt diesmal wieder in vollem Umfang auf) als *forte*-Kontrast herausgestellt wird. Es schließen sich noch vier Takte an, die offen auf dem Leitton zur Dominante (*gis*) enden und in den zweiten Satz überleiten²:



Die Möglichkeit des Vertauschens von Gliedern ist ein Charakteristikum der Gerüstbaustruktur.³ Die gleichsam genormten Bausteine passen auch bei anderer Anordnung wieder zusammen. Besonders deutlich wird dies im ersten Satz der Sinfonie zum *Adriano in Siria* (1734), der dem eben besprochenen ersten Satz der *Guglielmo*-Sinfonie entstammt⁴, unter Wegfall sämtlicher Fanfarenglieder. Hat das vorhin besprochene Stück folgenden Bauplan:



² In dieser Art verknüpft A. Scarlatti gerne die ersten beiden Sätze seiner Sinfonien. Vgl. den Schluß des ersten Satzes der Einleitungen zu *Il trionfo dell' onore* (1718; Ms. London BM) und zum *Cambise* (1719; Ms. Neapel Cons.; Beispiel bei

so besteht der erste Satz der *Adriano*-Sinfonie nur aus den Gliedern rechts der gestrichelten Linie, sämtliche (Fanfaren-)Blöcke sind herausgenommen.⁵ Dadurch verliert das Stück viel von seinem Glanz, so daß man geneigt ist, an eine nicht von Pergolesi geschaffene Bearbeitung zu denken, die der Oper später vorangesetzt wurde. Doch bieten sämtliche vorhandenen Handschriften dieser Oper die gleiche Sinfonie. Der Grund für die Abänderung des Satzes liegt wohl in der geringen Anzahl der am *Teatro S. Bartolomeo* zu Neapel, dem Ort der Erstaufführung des *Adriano*, zur Verfügung stehenden Blechbläser (zwei Spieler⁶). Pergolesi konnte entweder nur Trompeten oder nur Hörner verlangen. Da der Satz offenbar mit einem Paar Trompeten nicht zur beabsichtigten Wirkung kam, strich Pergolesi die Fanfarenabschnitte ganz und wählte statt der Trompeten Hörner.⁷

D. M. Green, *The Instrumental Ensemble Music of L. Leo against the Background of Contemporary Music*, Diss. Boston 1958, S. 41 f.).

³ Vgl. o. S. 153.

⁴ Incipit Nr. 87. Hier wirken keine Trp. mit. Die dritten Sätze beider Sinfonien sind gleich. Mit der *Guglielmo*-Sinfonie deckt sich die Einleitung zur *Olimpiade* (1735).

⁵ Gegenüber der *Guglielmo*-Sinfonie sind zwei weitere Veränderungen zu vermerken. Im ersten Teil erscheint das wiederholte Viererglied dreimal (so wie im dritten Teil); am Ende des Satzes wird ein Ganzschluß gebildet:



(vom ganzen Orchester unis. in den entsprechenden Oktaven verstärkt). Diese Veränderung des Schlusses ist deswegen nötig, weil der Mittelsatz dieser Sinfonie auf der IV. Stufe steht, während er in der Einleitung zum *Guglielmo* in *d* o. Vz., also in der Variante notiert ist. G. Radiciotti, G. B. Pergolesi, Rom 1910, S. 95, ist bezüglich der Sinfonie zum *Adriano* wohl ein Fehler unterlaufen. Er spricht von einer einsätzigen Einleitung.

⁶ Vgl. o. S. 58 f.

⁷ H. Hücke, Art. *Pergolesi*, MGG Bd. 10 (1962), Sp. 1062, spricht der *Adriano*-Sinfonie die Priorität zu. Pergolesi übernahm seiner Ansicht nach für die *Olimpiade* aus dem *Adriano in Siria* „dessen Ouvertüre, stellte ihr jedoch eine Fanfaren-Einleitung voraus, was einem röm. Brauch entsprochen zu haben scheint.“ Da Hücke die Sinfonie zum *Guglielmo* in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, nehme ich an, daß er sie nicht für die ursprüngliche Einleitung Pergolesis zu diesem Drama sacro hält, sondern als nachträglich durch einen Bearbeiter aus der *Olimpiade* übernommen ansieht (die Erstfassung des *Guglielmo* ist nicht erhalten; vgl. Katalog Nr. 83). Dem steht aber entgegen, daß die Struktur des ersten Satzes der *Adriano*-Sinfonie, das völlig regelmäßig durchgeführte Gerüstbauprinzip, nur im Zusammenhang mit der Fanfare entstanden denkbar ist, der Satz also aus einem Fanfarenstück hervorgegangen sein muß. Somit dürfte Pergolesi die *Olimpiade*-Sinfonie tatsächlich zuerst für den *Guglielmo* komponiert haben; die Ecksätze der Einleitung zum *Adriano* gehen darauf zurück.

Ein ähnliches Gesicht wie der erste Satz der Sinfonie zum *Guglielmo* zeigt der Anfangssatz der Einleitung zur *Salustia* (1731/32). Den Beginn bildet wieder eine Fanfare, auch hier aus zwei Abschnitten bestehend. Im ersten, sechstaktigen Block wird ein Motiv in den Violinen nach oben getragen, im folgenden Viertakter der *D*-Klang flächig ausgebreitet. Es schließen sich auch hier entsprechende Gerüstbauglieder an (dreimal zwei Takte), worauf der Satz zur V. Stufe leitet und sie in einem viertaktigen, wiederholten Kadenzglied als neue Tonika fixiert:

Allegro spiritoso

Trp. Ob. Vv. Va. B.

Ob. = Vv.

f dol. f dol. f dol. f assai


f p f p f p f assai

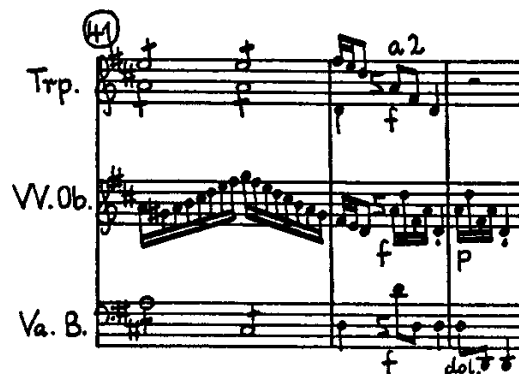
12 a2 Ob. = Vv.

21 a2 Ob. = Vv. 31 a2

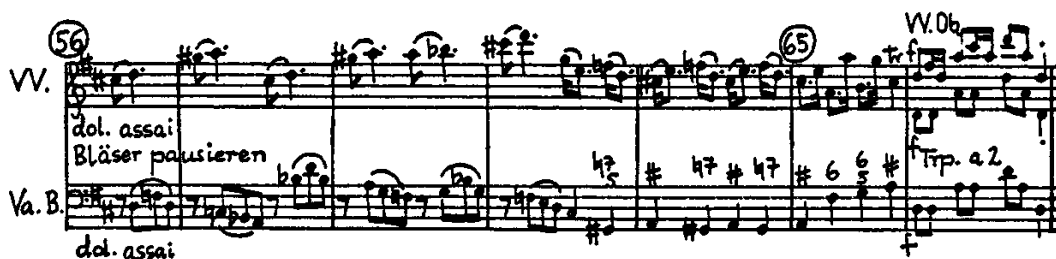
dol. f dol.

Den Kopf des zweiten Teiles (T. 33 ff.) auf der V. Stufe bildet hier das erste (sechstaktige) Fanfarenglied, ihm folgt eines der im ersten Teil dreimal vorhandenen zweitaktigen Gerüstbauglieder, ein weiteres Zweitaktglied

(T. 41 f.) führt in die I. Stufe zurück, wobei der Satz in einem einzelnen Zäsurtakt (43, mit typischer Floskel: ) einen Einschnitt erfährt, vorübergehend zur Ruhe kommt:



Dieser Einzeltakt bewirkt eine Verschiebung der neuerdings zu Beginn des dritten Teiles einsetzenden Fanfare gegen den Taktstrich. Der zweite Abschnitt der Fanfare besteht jetzt aus drei nebeneinandergestellten Zweitaktblöcken auf der IV., I. und V. Stufe. Interessant ist das darauf folgende Glied in der Mollvariante *d* (T. 56 ff.):



Solche Mollglieder, in ihrer dünnen Besetzung und deutlichen dynamischen Abstufung ein scharfer Gegensatz zum übrigen Stück, tauchen besonders seit den 30er-Jahren in der Opernsinfonie nicht nur der Neapolitaner immer häufiger auf.⁸ Zunächst noch willkürlich und vereinzelt in die Sätze eingestreut, bilden sie die Wurzel des „zweiten Themas“ der sog. Sonatenform. Aus ihnen entstehen zunächst über die Sinfonien Leos und Jommellis die anfangs meist nur für Streicher (oft nur für Violinen und Viola) instrumen-

⁸ Vgl. für die Opernsinfonien A. Vivaldis H. St. Livingston, *The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1952, S. 69 f. Ein gutes Beispiel bietet etwa der erste Satz der Sinfonie zu Vivaldis *Griselda* (1735; Ms. Turin BN).

tierten Kontrastglieder der Seitenabschnitte vorklassischer (vor allem italienischer) Sinfonien. Typisch in diesem frühen Stadium ist das plötzliche Aussetzen des Gerüstbauprinzips. Wie eine Insel schiebt sich in vorliegendem Stück ein periodisch strukturiertes und somit auch in bezug auf den Bau kontrastierendes Glied dazwischen, das im achten Takt einen Halbschluß erreicht, aber sofort weitergesponnen wird und vom elften zum zwölften Takt voll kadenziert. Unter das Kadenzziel (T. 67) schiebt sich in der oben beschriebenen Weise (Verknüpfung von Periode und Gerüstbau im Nebeneinander⁹) der Neueinsatz der Fanfarenstruktur. (Der Mollabschnitt ist somit als Bauglied ungeradzahlig, wodurch die Verschiebung gegen den Taktstrich aufgehoben wird.) Die Integration dieser „Inseln“ als Oberbau in einen fortlaufenden Gerüstbauuntergrund vollzieht erst Jommelli (unter Aufgeben der Molltrübung).¹⁰ Den vorliegenden Satz beschließt eine Art Coda (30 Takte), in der die Kopffanfare nochmals auftritt. Eine Steigerung wird dadurch erreicht, daß nun jeweils der zweite Takt gestrichen ist, so daß aus dem Sechs- bzw. Viertakter des Satzanfangs ein drei- bzw. zweitaktiger Block wird. Am Schluß stehen zwei sich entsprechende zweitaktige Kadenzglieder und ein einzelner Schlußtakt.¹¹

Ebenfalls dreiteilig auf den Stufen *I—V—I* angelegt ist der erste Satz der Sinfonie zu *Il prigionier superbo* (1733). Er besteht durchweg aus regelmäßigen, geradzahligem Gerüstbaugliedern. Wie der erste Satz der *Guglielmo*-Sinfonie läuft er vom Anfang bis zum Schluß ohne Zäsur durch.¹²

Die Sinfonie zu *Lo frate 'nnamorato* (1732) ist nur für Streicher notiert. Es fehlen somit die Repräsentanten der Fanfarenstruktur, Trompeten und (oder) Hörner, und mit ihnen das Gerüstbauprinzip. Trotzdem wird der erste Satz stark von der Fanfare beeinflusst, über weite Strecken von der Fläche beherrscht. Er ist wieder dreiteilig auf den Stufen *I—V—I* angelegt. Der Beginn erinnert an den ersten Satz der Sinfonie zu *Vincis Artaserse* (1730).¹³ Eine breite Tonikafläche (T. 14—21) mündet in eine Reihe von $\frac{\text{VI}}{2}$ -Gliedern, die zur V. Stufe kadenzieren:

⁹ Vgl. S. 175.

¹⁰ Ein früheres Beispiel, allerdings ein Einzelfall, findet sich im ersten Satz der Einleitung zu *Leos Emira* (1735). Vgl. S. 238 ff.

¹¹ Der erste Satz der *Salustia*-Sinfonie zählt im Ms. 96 Takte, in der GA dagegen nur 81 (+ 1 Takt Pause). Hier sind die Takte 67—82 (die unmittelbar an das Mollglied anschließen) gestrichen, während das erste Kadenzglied am Schluß (T. 92/93) auf drei Takte gedehnt ist.

¹² Katalog Nr. 86. In der GA ist dieser Satz gegenüber den Ms. um acht Takte kürzer, gestrichen sind die Takte 73—80, eine *piano*-Wiederholung von T. 65—72.

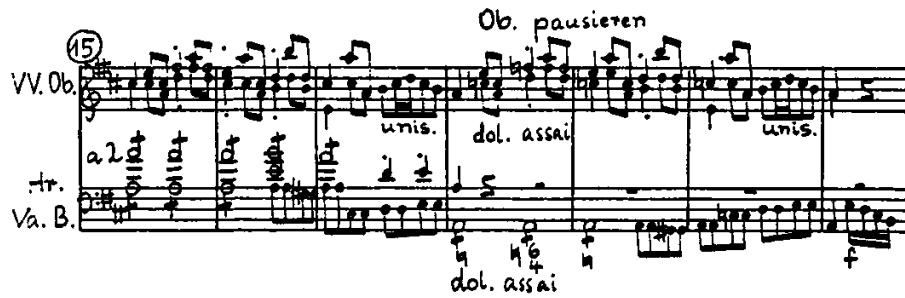
¹³ Vgl. S. 157.



Der zweite Teil (T. 35 ff.) wiederholt die Takte 9—12 und 14—25 auf der V. Stufe (der Zäsurtakt 13 wird jetzt ausgelassen) und leitet dann mit einer Sekundrdrückung von zweimal vier Takten (*H—e / A—D*) zur I. Stufe zurück. Der dritte Teil ist eine Reprise des ersten. Da die I. Stufe nicht mehr verlassen wird, entfallen die *V—I*-Glieder (Reprisenkürzung).

Unbeeinflusst von der Fanfarenstruktur ist der erste Satz der Sinfonie zum *Flaminio*.¹⁴ Zugrundeliegendes Bauprinzip ist vielmehr jene ältere in der Generalbaßmusik beheimatete Technik des Fortspinnens. Der Satz ist wieder dreiteilig (*I—V—I*). Es sei lediglich der Schluß des ersten Teils angeführt, wo ein sechstaktiges Kadenzglied als piano-Kontrast zusammen mit Molltrübung wiederholt wird:

¹⁴ Incipit Nr. 89. *Lo frate 'nnamorato* und *Flaminio* wurden am T. Fiorentini, einem der kleineren Theater Neapels, aufgeführt. Dies mag der Grund sein für das im Vergleich zu den bisher behandelten Stücken andersartige Gesicht der ersten Sätze ihrer Sinfonien. Es fehlt die Vorstellung der Opera seria, des Grandiosen, und damit deren Spiegelbild, die Fanfare. Bei beiden Sinfonien können wir also den seltenen Fall in der ital. Operneinleitung feststellen, daß sich die Bestimmung des Bühnenwerkes auf die Sinfonie auswirkt.



Züge des Konzerts finden sich nicht.

2.

Der zweite Satz

Der reine Überleitungsabschnitt ist in den Sinfonien Pergolesis nicht anzutreffen. Doch hat Pergolesi zwei Mittelsätze geschrieben, die jenen aus solchen Überleitungsabschnitten hervorgegangenen Satztypus repräsentieren, bei dem das Stück durch Aneinanderreihen von Klangumspielungen entsteht (eine Öffnung zum dritten Satz hin unterbleibt allerdings).¹⁵ Es handelt sich um die zweiten Sätze der Sinfonien zum *Guglielmo* (1731) und zu *Il prigionier superbo* (1733), die sich schon durch die Teilung der Violen als miteinander in der Haltung verwandt erweisen.

Im Mittelsatz der Sinfonie zum *Prigionier superbo* bildet ein geschlossenes Viererglied in der bekannten Klangfolge *I / VI / IV—V / I* den Anfang. Der Baß steigt dann in Halbtonschritten von *d*¹ bis *a* hinunter, von den Violen zu Sextklängen ergänzt, die von den Violinen umspielt werden (T. 5—9). Die Dominante wird drei Takte lang ausgebreitet. Zwei sich entsprechende Stauungsglieder (T. 13 ff.) bringen den Satz zum Abschluß:



¹⁵ Vgl. S. 167 ff.

Solche Stauungsglieder haben wir in den in ähnlicher Weise durch Klangumspielungen entstehenden Mittelsätzen von Sinfonien Porporas und Vincis nicht angetroffen, erst recht nicht in den reinen Überleitungsabschnitten. Dagegen finden sich solche Glieder häufig in periodisch strukturierten Mittel- und Schlußsätzen. Das vorliegende Stück zeigt also den Versuch einer Annäherung an Sätze, die vom periodischen Rhythmus geprägt sind (auch schon im viertaktigen geschlossenen Kopfglied).

Eine solche Tendenz zeigt noch deutlicher der andere nach dem Prinzip der Klangumspielung gestaltete Mittelsatz, derjenige der *Guglielmo*-Sinfonie, wo neben Stauungsgliedern auch eine in solchen Sätzen bis jetzt noch nirgends angetroffene dreiteilige Anlage vorliegt. Das Stück, angepeilt durch das offene Ende des ersten Satzes auf *gis*¹⁶, beginnt mit Klangumspielungen auf der Dominante:

Andantino
sotto voce

VV.
Va.
B.

Violen geteilt

sotto voce

⑤ ⑨ usw. p f p f

⑭ ⑰

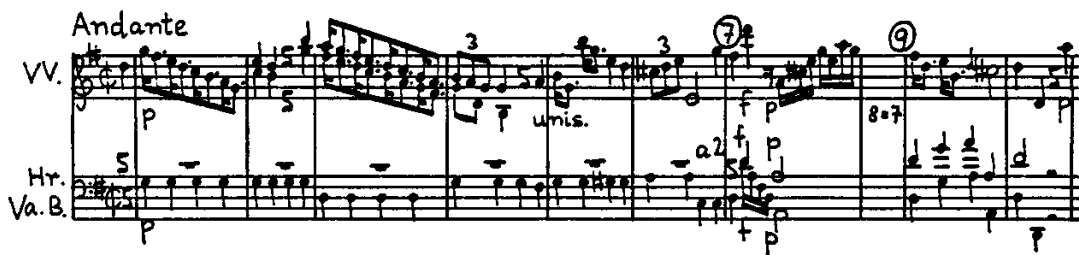
Violen

Der „lombardische“ Rhythmus wird vom Anfang bis zum Schluß beibehalten. Über eine Rückung (*D—g / F—B*) wird die Dominante der III. Stufe erreicht, die Durparallele hierauf in zwei sich entsprechenden Stauungsgliedern (T. 9 ff.) fixiert. Drei Überleitungstakte (zweiter Teil des Satzes, T. 14 ff.) führen wieder zur Dominante der I. Stufe zurück, zum Beginn des dritten Teiles (T. 17 ff.). Dieser bringt nach T. 1—3 des ersten Teils sofort die Stauungsglieder innerhalb der I. Stufe, die dazwischenliegenden

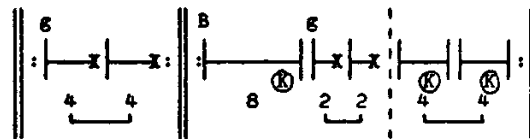
¹⁶ Beispiel S. 208.

Takte sind gestrichen (Reprisenkürzung, da die I. Stufe nicht mehr verlassen wird).

Die übrigen Mittelsätze sind eindeutig periodisch strukturiert. Zwei von ihnen repräsentieren jenen Satztypus im C -Takt, den wir schon im zweiten Satz der Sinfonie zu Porporas *Imeneo in Atene* (1726) kennengelernt haben.¹⁷ Beide zeigen neben den scharfen Punktierungen auch den charakteristischen Auftakt von der Unterquart. Der Mittelsatz der Sinfonie zur *Salustia* (1731/32) ist zweiteilig ($G-D / D-G$); eigenartig ist die Dehnung des zweiten Periodenhalbsatzes, die sich auch im zweiten Teil findet:



Der Mittelsatz der Einleitung zu *Lo frate 'nnamorato* (1732) ist dreiteilig und mit Wiederholungszeichen versehen¹⁸:



Dabei stehen die Viererglieder der Außenteile zueinander im Verhältnis von Vorder- und Nachsatz einer Periode (jeweils wiederholt):

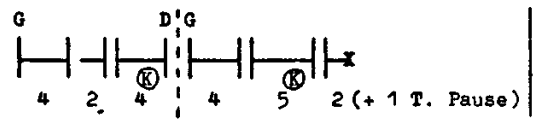


Die zwei restlichen Mittelsätze sind im C -Takt notiert und zeigen einen völlig anderen Typus, der an C -Takt-Arien Pergolesis in langsamem Tempo erinnert. Sie stehen beide auf der IV. Stufe der Sinfonietonart D -Dur (G), sind gleich angelegt (zweiteilig: $G-D / G-G$), aber von unterschiedlicher

¹⁷ Vgl. S. 179 f.

¹⁸ In der GA fehlen die Wiederholungszeichen.

Länge. Der zweite Satz der Sinfonie zum *Adriano in Siria* (1734) hat folgenden Bauplan¹⁹:



Die Viertakter zu Beginn der beiden Teile entsprechen sich. Die phrygische Kadenz zur Öffnung des Satzes, ein Einzelfall in den Mittelsätzen Pergolesischer Sinfonien, ist eine Reminiszenz an die Überleitungsabschnitte in den Sinfonien Porporas und Vincis. Auch hier besteht kein funktioneller Zusammenhang mit der Tonart des folgenden Schlußsatzes. Der zweite Satz öffnet sich nicht zur Dominante der Sinfonietonart *D-Dur*, sondern zu einem Klang, der dann Tonika wird.

Von größerem Umfang ist der Mittelsatz der Sinfonie zum *Flaminio* (1735). Auch in diesem Stück entsprechen sich die Kopfglieder der beiden Teile. Am Anfang wird die zweite Hälfte des Viertakters wiederholt, eine besonders in der Opernarie häufig begegnende Art der Melodiebildung, in der Regel mit verschiedenen Zäsurfloskeln in T. 4 und 6.²⁰ Eine (durch Verschränkung mit dem folgenden Glied) dreitaktige Überleitung führt zur V. Stufe, auf der ein wiederholter Viertakter, das zweite Mal als piano- und Mollkontrast, gebracht wird:

Im zweiten Teil (T. 18 ff.) wird nach dem viertaktigen Kopfglied eine Sekundrückung (*G—C / A—D*) eingeschaltet, worauf sich, nun innerhalb

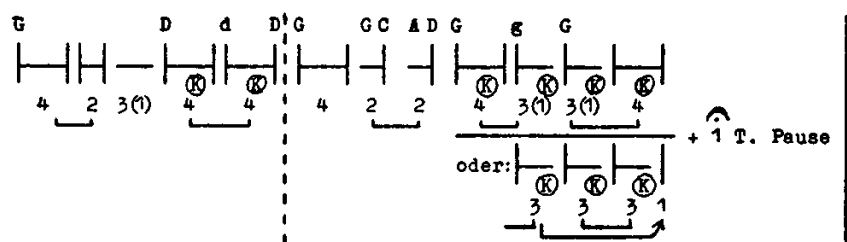
¹⁹ Incipitkatalog Nr. 87.

²⁰ Vgl. R. Münster, Die Sinfonien Toeschis, Diss. München 1956, S. 210.

der I. Stufe verbleibend, der wiederholte Viertakter anschließt. In der Echo-wiederholung schieben sich diesmal zwischen die Kadenzschritte im dritten Takt (32) und den Zieltakt (39) zwei identische offene Glieder in der Funk-tion von Stauungsgliedern, die aber nicht wie üblich je zwei, sondern je drei Takte umfassen:



Die Kadenzschritte stehen im ungeradzahligen Takt. Es handelt sich also bei diesen beiden Dreitaktern nicht um Gerüstbauglieder, sondern es findet eine Art Verschränkung periodischer Viertakter statt. Der Kadenzschritt V—I im viertaktigen Echoglied wird dadurch hinausgeschoben, daß nach dem dritten Takt abgebrochen wird und, mit Trugschluß beginnend, ein weiteres Periodenglied einsetzt. Dieses bricht nach den Kadenzschritten im dritten Takt wiederum ab; es wird nochmals zur VI. Stufe geschritten, der offene Dreitakter wird wiederholt. Erst jetzt folgt auf die Kadenzschritte die I. Stufe, der Schlußtakt. Er ergänzt den letzten Dreitakter zum Vier-takter. Eigentlich ist er aber die Ergänzung des Echoglieds. Die I. Stufe wurde bereits dort erwartet, erst jetzt, nach zwei eingeschobenen offenen Dreitaktern, tritt sie ein. Der Satz ist also folgendermaßen gebaut²¹:



Wir kennen ein solches Hinauszögern des Kadenzschrittes V—I besonders aus Werken Mozarts. In den von mir gesammelten Sinfonien ist ein der-artiges Verfahren selten.

²¹ Die in Klammern stehende Zahl zeigt an, daß an dieser Stelle eine Verschrän-kung stattgefunden hat. Der in der Klammer angegebene Takt ist dadurch ausge-fallen.

Der dritte Satz

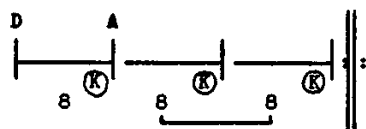
Von den fünf verschiedenen Schlußsätzen Pergolesischer Opernsinfonien sind vier im $\frac{3}{8}$ -Takt notiert, in einer Taktart, die seit den 30er-Jahren bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts im Schlußsatz der neapolitanischen Opernsinfonie am häufigsten begegnet. Als Vorbilder kommen vor allem zwei Tanztypen in Frage, die $\frac{3}{8}$ -Giga und das $\frac{3}{8}$ -Menuett, letzteres gewöhnlich wohl etwas rascher als das im $\frac{3}{4}$ -Takt notierte Menuett auszuführen.²² Eine Tanzbezeichnung trägt keiner der Schlußsätze.

Schon auf Grund der Tempomärke *Andante*²³ würde man den Schlußsatz der Sinfonie zu *S. Guglielmo Duca d' Aquitania* (1731) als Menuett bezeichnen. Es finden sich außerdem die für das Menuett dieser Zeit typischen über einen ganzen Takt sich erstreckenden Zäsurfloskeln. Das Stück ist zweiteilig und besteht eigentlich aus zwei sechzehntaktigen Perioden. Zwischen T. 15 und 16 sind jedoch jeweils zwei sich entsprechende achttaktige Stauungsglieder (die Wiederholung *piano*) eingeschoben²⁴:

²² Als Vorbild für den $\frac{3}{8}$ -Schlußsatz der ital. Opernsinfonie wird sowohl in der Theorie des 18. Jhs. als auch in der neueren Literatur gewöhnlich das Menuett genannt. Vgl. J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 172; J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 3. Aufl., Breslau 1789 (Faks. hrsg. v. H. P. Schmitz, DMI I/2, Kassel/Basel 1953), S. 301; H. Botstiber, *Gesch. der Ouv. u. d. freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, S. 75; J. LaRue, Art. *Symphonie*, MGG Bd. 12 (1965), Sp. 1805 f. Dagegen sieht K. Nef, *Gesch. d. Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921, S. 105, den $\frac{3}{8}$ -Schlußsatz als „meistens der Gigue verwandt“ an. Eine klare Zuweisung zu dem einen oder anderen Vorbild ist in dieser Zeit oft nicht mehr möglich. Vielmehr durchdringen sich Elemente beider Tänze in einem Satztypus, den W. Dankert, *Gesch. d. Gigue*, Leipzig 1924, S. 62, „Menuettgiga“ nennt. Vor allem in den Sinfonien Leos kommen noch, wie wir sehen werden, Züge des Passepied hinzu.

²³ Sie fehlt in der Sinfonie zur *Olimpiade* (1735).

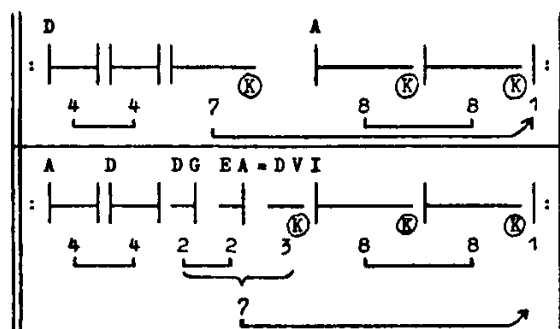
²⁴ Es bestünde auch die Möglichkeit, durchweg Periodenstruktur als Bau anzunehmen, also auf diese Weise zu gliedern (T. 9 ff.):



Doch scheint mir obige Darstellung sinnvoller. Vgl. die Anlage des anschließend behandelten Schlußsatzes der Sinfonie zu *Il prigionier superbo* (1733). Die Trp. verdoppeln die Hr. im Beispiel durchweg in der Oberoktave. Vgl. den ähnlichen Anfang des Menuetts im Orchestertrio op. 1/1 von J. Stamitz, hrsg. v. H. Riemann in DTB 3/1, S. 9.

Andante

Der gleich lange zweite Teil des Satzes bringt zu Beginn das viertaktige Kopfglied zunächst auf der V., darauf unmittelbar auf der I. Stufe. An der Spitze des folgenden Achttakters, der wiederum durch die beiden achttaktigen Stauungsglieder in 7+1 Takte zerlegt wird, steht jetzt eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten (D—G / E—A). Der Bauplan des Satzes sieht demnach so aus²⁵:



Wir nannten oben²⁶ die Stauungsglieder den Keim der Seitenabschnitte der sog. Sonatenform. In diesem Satz besitzen sie bereits eine beträchtliche Länge.

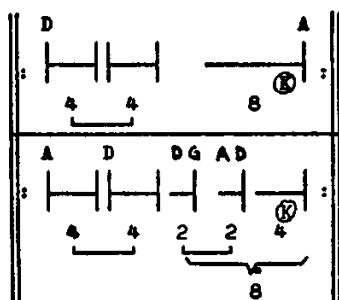
In ähnlicher Weise angelegt wie dieser Schlußsatz ist auch der letzte Satz der Sinfonie zu *Il prigionier superbo* (1733), wobei allerdings Stauungsglieder fehlen.²⁷ Auch hier ist wohl das Menuett als Vorbild anzusehen (typische Zäsurfloskeln), obwohl die Tempobezeichnung *Allegro spiritoso* lautet. Die Tempomarken waren, wie wir wissen, damals keine Extreme²⁸:

²⁵ In der GA fehlen die Wiederholungszeichen.

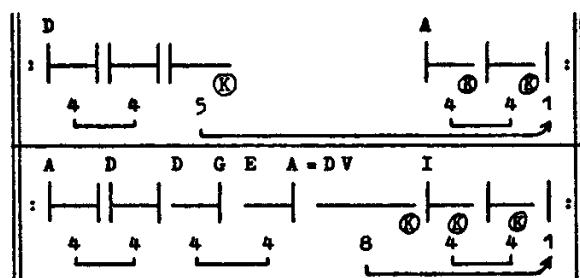
²⁶ S. 176.

²⁷ Incipitkatalog Nr. 86.

²⁸ Vgl. o. S. 184, Anm. 187. In der GA werden die letzten acht Takte zweimal gebracht.



Mehr an die Giga erinnert der Schlußsatz der Sinfonie zur *Salustia* (Tempobezeichnung *Allegro assai*).²⁹ Im Prinzip hat er die gleiche Anlage wie die beiden zuvor behandelten Stücke. Die Wiederholung des viertaktigen Kopfgliedes zu Beginn des ersten Teiles sowie des Stauungsgliedes ist auch hier jeweils als Echokontrastr bezeichnet. Der Bauplan ist folgender³⁰:

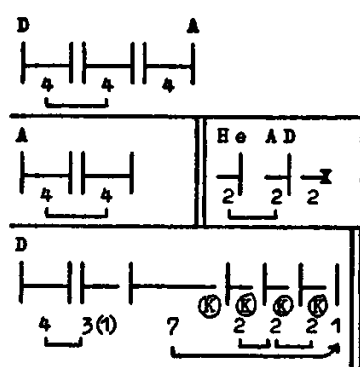


Den gleichen Typus (*Allegro*) stellt der Schlußsatz der Sinfonie zum *Flaminio* (1735) dar.³¹ Hier fehlt eine derart klare Anlage wie in den bisher behandelten Stücken. An sich wäre der Satz als dreiteilig zu bezeichnen, das (vielleicht falsch angebrachte) Wiederholungszeichen nimmt aber eine andere Einteilung vor.³² Am Anfang stehen wieder zwei sich entsprechende Viertakter (Wiederholung piano). Ein weiteres Viererglied mit dem bekannten Baßquartgang führt zur V. Stufe, auf der die Takte 1—8 sofort wiederholt werden. Nach dem Wiederholungszeichen (Doppelstrich) leitet eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten (*H—e / A—D*) in die I. Stufe zurück, auf der die Takte 1—8 erneut auftreten. Dabei wird das Ende des wiederholten Vierergliedes mit dem folgenden Achttakter verschränkt. Vor dem Schlußtakt schieben sich drei sich entsprechende Stauungsglieder ein:

²⁹ Incipitkatalog Nr. 84.

³⁰ In der GA steht statt des einzelnen Schlußtaktes ein viertaktiger Tonikablock, der dem Bild des Pergolesischen Schlußsatzes völlig widerstrebt.

³¹ Incipitkatalog Nr. 89.



Der einzige Satz, der nicht im $\frac{3}{8}$ -, sondern im $\frac{2}{4}$ -Takt (Taktsgle 2) notiert ist, beschließt die Sinfonie zu *Lo frate 'nnamorato* (1732). Er ist dreiteilig. Das Vorbild für diesen Typus, wohl ebenfalls im Tanz zu suchen, kann ich nicht angeben³²:

Allegro assai

*

Pergolesi nimmt mit seinen Opernsinfonien vor allem im ersten Satz eine Übergangsstellung ein. Seine Anfangssätze zeigen die Struktur der ersten Sätze in den späten Sinfonien Porporas und Vincis, also das über die Fanfare entstandene Gerüstbauprinzip. An das Konzert erinnert noch das zäsurlose Durchlaufen dieses Satzes. Neu dagegen ist die klare dreiteilige Anlage auf den Stufen *I—V—I*, eine Art des Bauens, die auf den Tanz und den mit ihm verwandten Marsch weist. Die Sinfonien Leos, die wir nun behandeln wollen, dürften hier das Vorbild abgegeben haben.

³² In der GA fehlen Wiederholungszeichen.

VI.

DIE OPERNSINFONIEN LEONARDO LEOS

Leo, nach neuesten Forschungen zur Biographie Vincis wahrscheinlich etwas älter als dieser¹ und gleichfalls einer der bedeutendsten Vertreter der neapolitanischen Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wird in Äußerungen zur neapolitanischen Opernsinfonie dieser Zeit immer besonders hervorgehoben. H. Kretzschmar², A. Schering³ und H. Botstiber⁴ loben vor allem seine Oratorieneinleitungen. H. Hücke bemerkt zu den Opernsinfonien, sie stünden „weit über dem Durchschnitt der neapolitanischen Opernvorspiele“.⁵ Diese positiven Ansichten über die Sinfonien Leos sind wohl die Ursache dafür, daß diese in jüngster Zeit als erste unter den Operneinleitungen der Neapolitaner eine eigene Abhandlung erfahren haben.⁶

Das Hervorheben der Leoschen Opernsinfonie, an der die Einleitungen Vincis und Pergolesis⁷ gemessen und abgewertet wurden und werden, bedeutet eine inadäquate Darstellung der Verhältnisse, hervorgerufen — wie so oft — durch eine Konstruktion der Musikgeschichtsschreibung. Diese sieht

¹ H. Hücke, Art. *Vinci*, EdS Bd. 9 (1962), Sp. 1705, bzw. MGG Bd. 13 (1967), Sp. 1660. Leo gehört mit einem großen Teil seiner Werke zeitlich in den Abschnitt, der im IV. Kapitel behandelt wird. Da sich aber seine Sinfonien auch vor 1730 schon von den konzertierenden Einleitungen seiner Zeitgenossen Porpora und Vinci grundsätzlich unterscheiden, sollen sie hier im Zusammenhang mit seinen späteren Sinfonien behandelt werden.

² Führer durch den Konzertsaal, Bd. I/1, 6. Aufl., Leipzig 1921, S. 80.

³ Gesch. des Oratoriums, Leipzig 1911, S. 188 f.

⁴ Gesch. d. Ouv. und der freien Orchesterformen, Leipzig 1913, S. 73 f.

⁵ Art. *Leo*, MGG Bd. 8 (1960), Sp. 628.

⁶ D. M. Green, *The Instrumental Ensemble Music of L. Leo against the Background of Contemporary Neapolitan Music*, Diss. Boston 1958. Behandelt werden neben Leos Opernsinfonien auch die sechs Violoncellokonzerte sowie das Konzert für vier Violinen und Orchester. Green geht es fast nur darum, die Leoschen Sinfoniesätze, vor allem den ersten, unter dem Gesichtspunkt der „Sonatenform“ und besonders in bezug auf die Ausbildung eines „zweiten Themas“ hin zu betrachten. Seine Ausführungen gehen dabei häufig entschieden zu weit. Dies geschieht auch schon in der knappen Monographie G. A. Pastores (*L. Leo*, Galatina 1957; sehr unzuverlässig). Die Herkunft des ersten Satzes der Leoschen Opernsinfonie zu ergründen, ist beiden Verfassern nicht gelungen, ebensowenig H. St. Livingston, der in seiner Diss. in größerem Zusammenhang auch einige Sinfonien Leos bespricht (*The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1952, S. 98 ff.).

⁷ Porporas Opernsinfonien waren bis vor kurzem so gut wie unbekannt.

die neapolitanischen Opernkomponisten vor allem der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine Einheit, als „Schule“ an⁸ und betrachtet unter diesem Blickwinkel auch ihre Operneinleitungen. Sie müssen demnach eine Entwicklungsreihe darstellen, deren Glieder, je näher sie zeitlich an die Sinfonien der Vorklassiker und vor allem der Wiener Klassiker heranreichen, immer mehr dem „Ideal“ der sog. Sonatenform zu genügen haben (dies betrifft in dieser Zeit fast ausschließlich den Anfangssatz).

Die Sinfonien L. Leos bilden nun in der Anlage der ersten Sätze tatsächlich einen wichtigen Schritt zur vorklassischen Sinfonie hin; sie zeigen in diesen Sätzen ein Gesicht, das deutlich auf die entsprechenden Sätze der späteren selbständigen Sinfonien der Vorklassiker hinweist. Dies rührt aber nicht daher, daß Leos erste Sinfoniesätze „entwickelter“ sind als die ersten Sätze in Opernsinfonien seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen, sondern daß sie eine völlig andere Herkunft haben. Ihre Wurzel bildet nicht das Instrumentalkonzert, mit dem besonders die ersten Sätze der Sinfonien Porporas und Vincis eng verwandt sind⁹, sondern, wie wir gleich sehen werden, der Marsch. Somit ist es ebenso unerlaubt, den ersten Satz der Leoschen Sinfonie mit demjenigen der Einleitungen seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen zu vergleichen und zu messen, wie es nicht möglich ist, die bisher behandelten Opernsinfonien zu den vorklassischen Sinfonien in Beziehung zu setzen. Die Frage nach der Qualität einer Opernsinfonie dieser Zeit kann überdies nicht an den Kriterien des in sich selbst fragwürdigen Begriffs der „Sonatenform“ beantwortet werden. Sie fällt vielmehr eng zusammen mit der Frage nach der (in erster Linie äußerlichen) Wirkung einer Sinfonie. Ob beim damaligen Publikum ein brillantes Konzertstück oder ein eindrucksvoller Fanfarensatz weniger Effekt besaß als das Eröffnungsstück einer Leoschen Opernsinfonie, bleibe dahingestellt.

1.

Der erste Satz

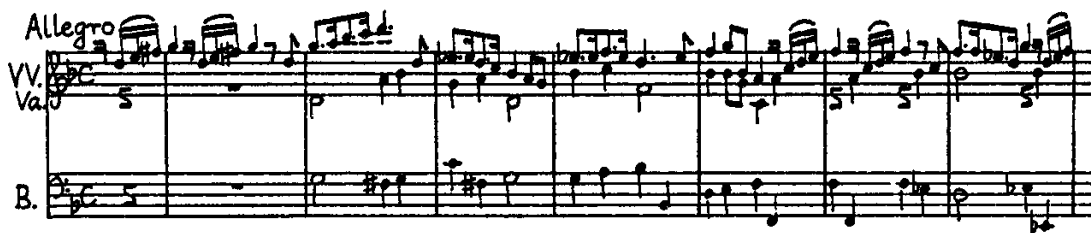
D. M. Green stand für die Abfassung seiner Dissertation die für die Leosche Oper vor 1730 wichtigen Partituren in Montecassino nicht zur Verfügung, die für die vorliegende Arbeit benutzt werden konnten. Trotzdem

⁸ Zumindest schon seit Fr. Florimo (Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli, 2 Bde., Neapel 1869/71; 2. Aufl. in 4 Bden.: La scuola musicale di Napoli ed i suoi conservatorii, 1880—84). Vgl. dazu H. Hücke, Die neap. Tradition in der Oper, Kgr.-Bericht New York 1961, Kassel/Basel 1961, Bd. 1, S. 253 ff.

⁹ Bzw. in den zweisätzigen Sinfonien Porporas die zweiten Sätze.

hätte ihm der Zusammenhang des ersten Satzes der Leoschen Opernsinfonie mit dem Marsch ins Auge fallen müssen, also mit einem Satztypus, der mit dem Tanz in Anlage und Bau schon immer eng verwandt ist. Die typischen Züge des Marsches durchziehen den ersten Satz der Leoschen Opernsinfonie von der ersten bis zur letzten bekannten Einleitung, freilich nicht immer in gleichem Maße.¹⁰

Leos erste Oper ist der 1714 in Neapel aufgeführte *Pisistrato*. Der erste Satz der Sinfonie unterscheidet sich von den ersten Sätzen der bisher behandelten dreisätzigen neapolitanischen Opernsinfonien schon dadurch, daß er Wiederholungszeichen aufweist; er zerfällt dadurch in zwei deutlich getrennte Teile. Dieses Aufgliedern in einzelne zu wiederholende Teile ist ein Merkmal des Tanzes und des mit ihm verwandten Marsches im Gegensatz zum (ursprünglichen) ersten Konzertsatz. Das vorliegende Stück ist zweiteilig ($g-d :: d-g$), wohl die ältere Anlage von Tanz und Marsch. Bemerkenswert ist die im ersten Satz der neapolitanischen Opernsinfonie äußerst seltene Tonart mit kleiner Terz ($g[1\flat]$). Ein Unterschied zu g -Moll zeigt sich im Ankadenzieren nicht der III., sondern der V. Stufe, eine Eigenart der „dorisch“ bezeichneten Tonarten, auf die schon A. Lorenz hingewiesen hat.¹¹ Wir werden in Leos Sinfonie zu *S. Elena al calvario* (1734) wieder darauf stoßen. Der erste Satz der Einleitung zum *Pisistrato* unterscheidet sich dadurch vom Gebrauchsmarsch, daß er, da nicht dazu marschiert wurde, nicht symmetrisch angelegt zu werden brauchte. Er ist vielmehr ziemlich breit ausgesponnen (43/41 Takte)¹², doch sind die Glieder fast ausschließlich geradzahlig, die periodische Struktur sorgt für rhythmische Ebenmäßigkeit, für Geschlossenheit der einzelnen Glieder:



¹⁰ Der Marsch dient auch dem ersten Satz der zweisätzigen Sinfonien Porporas zum Vorbild (S. 121 ff.). Doch sind dort die zweiten, konzertierenden Sätze die bedeutenderen Stücke, während in den Sinfonien Leos der ebenfalls an erster Stelle stehende Marschsatz der wichtigere Satz ist.

¹¹ A. Scarlattis Jugendoper, Augsburg 1927, Bd. 1, S. 171 ff.

¹² So, wie schon die dem Marsch nachgebildeten ersten Sätze der zweisätzigen Sinfonien Porporas.



Hingewiesen sei außer auf den scharf markierenden punktierten Marschrhythmus auf den typischen, im Marsch häufig wirksamen Grundrhythmus:



der bereits in den ersten vier Takten deutlich vernehmbar ist. Ein oft anzutreffendes Merkmal des Suitensatzes der Zeit stellt die Wiederholung des Kadenzviertakters (T. 36—39 bzw. 40—43) dar, sie findet sich auch am Schluß des Satzes.¹³ Auffallend ist die Fermate am Ende des ersten Teils. Sie unterstreicht die Zäsur, die schon der Doppelstrich bezeichnet.¹⁴ Der erste Satz der Leoschen Opernsinfonie verliert in den 20er-Jahren zunächst die Wiederholungszeichen, erst etwas später dann diese Fermate.

Vor 1730 sind die Opernpartituren Leos nur in bescheidener Anzahl erhalten. Die nach den Werkverzeichnissen¹⁵ nächste verfügbare Opernpartitur ist diejenige der *Zenobia in Palmira* (1725). Hier fehlen im ersten Satz der Sinfonie bereits die Wiederholungszeichen, die Fermate am Ende des ersten Teiles dagegen ist noch vorhanden. Nimmt man somit die Wiederholungszeichen im ersten Satz als ein Merkmal der frühesten Einleitungen Leos, so muß man die Sinfonie zum *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario*, das in den Werkverzeichnissen auf den 1. Okt. 1730 gesetzt wird, eben wegen des Vorhandenseins von Wiederholungszeichen vor der Einleitung

¹³ Man vgl. etwa Sätze aus A. Corellis Kammersonaten, z. B. op. 6/10 (*Minuetto*; GA Bd. 5, S. 200 ff.), Nr. 11 (*Sarabanda*; ebda. S. 213).

¹⁴ Zwischen erstem und zweitem Teil des Stückes steht außerdem eine für den Bau des Satzes überflüssige Pause von einem ganzen ($\frac{2}{4}$ -)Takt.

¹⁵ Vgl. S. 460, Anm. 89.

zur *Zenobia in Palmira* ansetzen.¹⁶ Eine genaue Untersuchung des Titelblattes in der Handschrift dieses Oratoriums bestätigt das.¹⁷

Der erste Satz der Einleitung zu diesem Oratorium ist dreiteilig. Die Notierung im $\text{C}(2/2)$ -Takt ist auch später für den Marsch beliebt. Leo verwendet diese Taktart in den Sinfonien der 30er-Jahre ziemlich häufig. Am Beginn der drei Teile stehen sich entsprechende Viertakter auf *I—V—I*, auch die viertaktigen Kadenzglieder der Außenteile entsprechen sich (im ersten Teil auf der V., im dritten auf der I. Stufe). Der punktierte Rhythmus durchzieht das ganze Stück¹⁸:

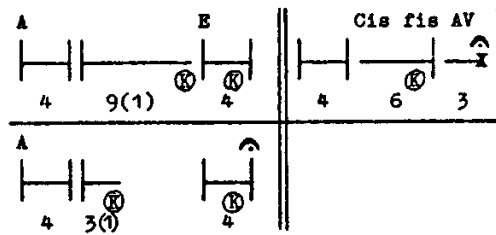


¹⁶ Außer dieser Sinfonie besitzt keine weitere Einleitung der erhaltenen Opern und Oratorien Leos nach derjenigen zum *Pisistrato* mehr Wiederholungszeichen im ersten Satz.

¹⁷ Bei dem angegebenen Datum 1730 stehen die beiden letzten Ziffern auf Rasur. Die Korrektur wurde nicht vom Schreiber des Ms. vorgenommen. Die Ziffer 3 ist eindeutig aus einer 2 entstanden. Die in eine 0 geänderte Zahl ist dagegen nicht so klar zu rekonstruieren. Wenn man aber die möglichen Ziffern auf 1—5 beschränkt, da die Sinfonie vor derjenigen zur *Zenobia* liegen soll, so dürfte es sich wahrscheinlich um eine 4 gehandelt haben. Sollte das Datum 1. Okt. 1730 wirklich in der Münsteraner Hs. stehen, wie G. Leo angibt (L. Leo, Neapel 1905, S. 73; auf dem Titelblatt findet sich nur die Jahreszahl), so kommt in den 20er-Jahren tatsächlich nur das Jahr 1724 in Frage. Nur in diesem Jahr traf innerhalb des dritten Jahrzehnts das Rosenkranzfest auf den 1. Okt. (vgl. H. Grotefend, Taschenbuch der Zeitrechnung, 10. Aufl., hrsg. von Th. Ulrich, Hannover 1960, S. 195). Ich setze künftig, wenn ich obiges Oratorium anführe, als Datum 1724? hinzu. Vgl. auch Anm. 19 u. S. 259, Anm. 73.

¹⁸ Der Doppelpunkt entspricht unserem Wiederholungszeichen.

Der dritte Teil zählt sechs Takte weniger als der erste (Reprisenkürzung). Im zweiten Teil wird die VI. Stufe ankadenziert, ein in einen Halbschluß mündender Dreitakter leitet zur I. Stufe zurück¹⁹:



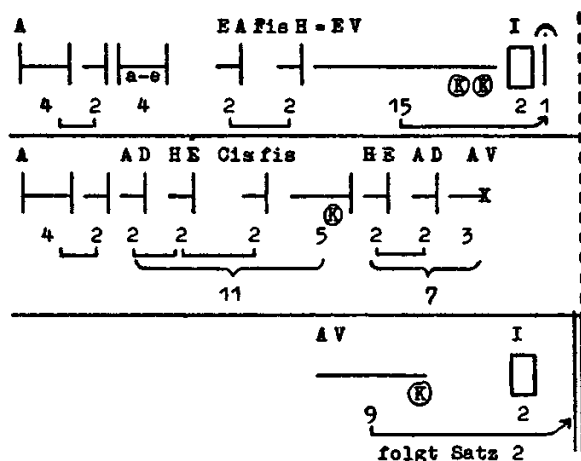
Auch der bereits erwähnte erste Satz der Einleitung zur *Zenobia in Palmira* (1725) wird noch völlig vom punktierten Marschrhythmus beherrscht. Es liegt $C(2/4)$ -Struktur vor (Verschiebungen gegen den Taktstrich!).²⁰ Das Stück ist wieder dreiteilig ($A-E / A-fis / -A$). Die V. Stufe wird über den bekannten Baßquartgang erreicht, der in der Sinfonie Leos im ersten Satz auch später am Satzanfang immer wieder anzutreffen ist. Am Ende der Außenteile finden sich die für den neapolitanischen Marsch der Zeit typischen Blöcke anstatt eines einzelnen Kadenzzieltaktes, so wie wir sie schon in den ersten Sätzen der zweisätzigen Sinfonien Porporas kennenlernten:

Das Bild zeigt einen Ausschnitt aus einer Partitur für Oboe (Ob.), Violine (V.) und Viola (Va.) mit Bass (B.). Die Notation zeigt einen Marschrhythmus in C(2/4). Die Oboe-Partitur beginnt mit einem Trillernotiz (tr) und einer Markierung (29). Die Violine-Partitur hat eine Markierung (f) und eine Markierung (unis.). Die Viola-Partitur hat eine Markierung (f) und eine Markierung (unis.). Die Bass-Partitur hat eine Markierung (f) und eine Markierung (unis.).

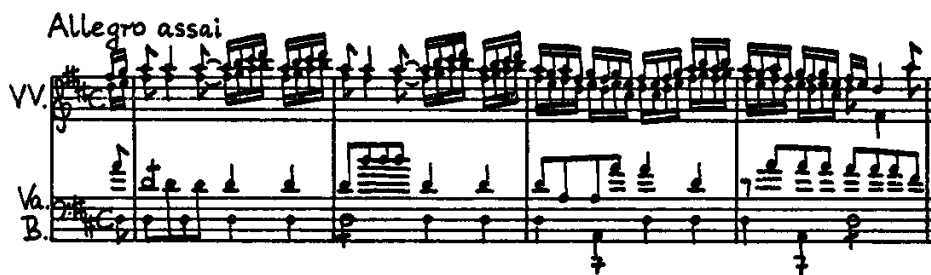
¹⁹ Green S. 67: „... it presents ... all the essentials of sonata form“, das Stück „zeigt alle wesentlichen Merkmale der Sonatenform“. Diese Behauptung ist typisch für Greens Betrachtungsweise. Eine für sich in *Dresden LB* unter dem Namen Porporas überlieferte A-Dur-Sinfonie stammt in Wirklichkeit von Leo. Sie verwendet die Außensätze obiger Sinfonie, als Mittelsatz den zweiten Satz der Einleitung zu *Il trionfo di Camilla* (8. Jan. 1726; besprochen S. 260 f.). In allen drei Stücken handelt es sich um eine ausgefeiltere Fassung, so daß die Sinfonie einem Werk Leos nach *Il trionfo di Camilla* angehören muß. Die genaue Zugehörigkeit kann ich nicht bestimmen. Der erste Satz trägt in dieser Sinfonie die Tempomärke *Allegro assai*. Er ist um zwei Takte kürzer, der Neuntakter im ersten Teil ist auf sieben Takte gekürzt. Wiederholungszeichen fehlen. Daß hier die Außensätze der Einleitung zum *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario* mit dem Mittelsatz einer Opernsinfonie aus dem Anfang des Jahres 1726 zu einer neuen Sinfonie zusammenzutreten, spricht nochmal für meine Vordatierung des Oratoriums.

²⁰ Trotz der Taktsigle C , die offensichtlich von einer Verschreibung Leos her-

Der dritte Teil, der vom ersten Teil nur die zweite Hälfte bringt (es fehlen nicht nur, wie bei der Reprise üblich, die Überleitungsglieder, auch das Kopfglied ist gestrichen), wird wieder durch ein in einen Halbschluß mündendes Glied (*A V*) am Ende des zweiten Teiles angepeilt. Bau des Satzes²¹:



Von der Anlage des ersten Satzes her gesehen bringen die Sinfonien zu *Orismene*, *La semmeglianza de chi l' ha fatta* (beide 1726) und *Lo matrimonio annascuso* (1727) nichts wesentlich Neues.²² Alle drei Stücke haben am Ende des ersten Teiles noch jene die Zäsur verdeutlichende Fermate. Anstatt zur VI. kadenzieren sie im Mittelteil zur II. Stufe (*D*-Dur: *e*). Am Ende dieses Teiles zielt jeweils ein Halbschlußglied (*D V*) auf den erneuten Einsatz der I. Stufe. Neu in diesen Sätzen ist dagegen die Bildung paariger Kopfglieder, die jeweils am Anfang der Teile wiederholt werden. Der erste Satz der Sinfonie zu *Lo matrimonio annascuso* beginnt z. B. so:



rührt. Sie erscheint auch bei der Wiederverwendung des Satzes für die Sinfonie zu *Il trionfo di Camilla* (1726; auch der dritte Satz wird wiederverwendet, der Mittelsatz ist neu komponiert).

²¹ Statt des Schlußtaktes setzt der Mittelsatz, ein Überleitungsabschnitt, ein. In der Sinfonie zu *Il trionfo di Camilla* dagegen wird der Satz mit einem einzelnen Tonikatakt abgeschlossen.

²² Incipits Katalog Nr. 98–100.

also in den ersten vier Takten wie eines der oben behandelten Fanfarenstücke, etwa der zweite Satz der Sinfonie zu Porporas *Ezio* (1728).²³ Den Anfang bilden zwei Zweitaktzellen, die durch einen Grundrhythmus in den Bässen und Violon:



zusammengehalten werden. Daraus entsteht aber nicht ein Satz in Gerüstbaustruktur, vielmehr werden die Zweitaktzellen in den periodischen Rhythmus miteinbezogen. Wegen der Wiederholung des Anfangszweiers²⁴ ergibt sich ein achttaktiges, rhythmisch-harmonisch geschlossenes Periodenglied mit einer typischen Zäsurfloskeln in T. 8:



Diese blockhaften, stets wiederholten Zweitakter, die zu Beginn der einzelnen Teile des ersten Satzes stehen, sind künftig typisch für die Sinfonie Leos. Sie bergen den Keim zur Gerüstbaustruktur in sich, zu der die ersten Sätze der späteren Sinfonien Leos unter dem Einfluß der Fanfarenstücke Porporas und Vincis auch tatsächlich gelangen.

Neu ist auch das Aufgeben der punktierten Marschrhythmen. An ihre Stelle tritt eine geschmeidigere Führung der Oberstimmen, die wohl von den konzertierenden Sätzen der Sinfonien Porporas und Vincis beeinflusst ist. Hand in Hand damit geht eine Beschleunigung des Satzes, die sich in den Steigerungen der Tempomarken spiegelt. Der Marschcharakter bleibt trotzdem weiterhin bestehen und ist, wie bereits erwähnt, ein Merkmal sämtlicher erster Sätze Leoscher Opernsinfonien. Bisweilen tritt in den späteren Einleitungen Leos, wie wir sehen werden, der punktierte Marschrhythmus wieder deutlicher hervor.

Für die mehr konzertmäßige Führung der Oberstimmen ist der vorliegende erste Satz der Sinfonie zu *Lo matrimonio annascuso* ein gutes Beispiel. Die Verbindung mit der V. Stufe bewerkstelligt auch hier der bekannte Quartgang (Baß: $d \rightarrow A$), der zuvor innerhalb der ersten Stufe ($g \rightarrow d$) gleichsam als Modell aufgestellt wird (T. 9 ff.). Zur Festigung des Klangraums auf der V. Stufe dient eine aufwärtsgerichtete Sekundrückung ($A-D / H-E / E-A$), wobei mit dem Zielklang A ein Stauungsglied, ein sechstaktiger Tonikablock mit ausgeprägten Kadenzschritten am Ende einsetzt. Diese Gerüstbauglieder, die bald regelmäßig paarweise auftreten (so schon im dritten Teil des Satzes), sind, wie oben erwähnt wurde, der Ur-

²³ Vgl. S. 143.

²⁴ Vgl. S. 124, Anm. 64.

sprung der Seitenabschnitte.²⁵ Das Ende des ersten Teiles bildet der für den Marsch dieser Zeit kennzeichnende Tonikablock, der hier viertaktig ist. Er ist auch am Ende des dritten Teiles anzutreffen (drei Tonikatakte):

Dieser dritte Teil zeigt wieder die typische Reprisenkürzung, die beiden Viertakter mit dem Quartgang im Baß können entfallen, da die I. Stufe nicht mehr verlassen wird. Auch hier schiebt sich unter den Zieltakt des nun abwärtsführenden Sequenzenabschnitts (der dadurch wieder ungeradzahlig wird) Gerüstbau, ein dem sechstaktigen Stauungsglied des ersten Teiles entsprechender Viertakter, der wiederholt wird. Der Satz ist also folgendermaßen gebaut²⁶:

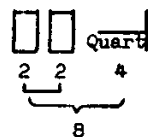
²⁵ Vgl. S. 176.

²⁶ Im Ms. wird der Zweierblock zu Beginn des dritten Teiles nicht wiederholt. Sicher ist hier dem Kopisten (oder Leo selbst schon?) ein Versehen unterlaufen, zumal nach dem ersten Zweitakter des dritten Teiles eine neue Akkolade beginnt, was leicht zu einem „Augensprung“ führen konnte.

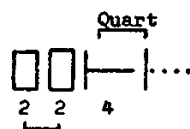
Einen ganz ähnlichen Bau weist der erste Satz der Sinfonie zum *Argeno* (1. Fass., 1728) auf. Nun ist auch die Fermate am Ende des ersten Teiles verschwunden. Die paarigen Kopfglieder zu Beginn der drei Teile bestehen in diesem Stück in einem Unisono des ganzen Orchesters.²⁷ Durch einen zweitaktigen Zäsurstein (erster Teil) bzw. durch einen einzelnen Zäsurtakt (zweiter und dritter Teil) werden sie jeweils vom Folgenden abgetrennt, als Tonikablock für sich hingestellt. Das Stück geht wie der erste Satz der Sinfonie zur *Zenobia* (1725) offen in den Mittelsatz, einen kurzen Überleitungsabschnitt, über.²⁸

Die Einleitung zum *Evergete* (1731, Rom!) ist die einzige Sinfonie Leos, die Trompeten und Hörner zusammen verwendet. In Wechselwirkung damit steht, daß der erste Satz stark von der Fanfare geprägt ist und über weite Strecken reinen Gerüstbau aufweist. Es kommen keine geschlossenen Glieder vor: (Beispiel S. 233 f.)

Der Anfang des dreiteiligen Stückes erinnert in der Anlage an den Beginn des ersten Satzes der Einleitung zu Porporas *Semiramide riconosciuta* (1. Fass., 1729).²⁹ An den typischen paarig vorhandenen Zweitaktblock schließt sich ein viertaktiges Gerüstbauglied in der Folge I—IV—I—V an. Wir wollen uns dieses Glied für die spätere Sinfonie Leos merken; es beleuchtet die Tonika nach ihrer Fixierung in einem Klangblock von ihren beiden Quinten her. Betrachten wir dieses Glied näher, so bemerken wir, daß es in den Oberstimmen (zweite Violinen, zweite Oboe) im Taktabstand vom Quartgang überlagert ist, der sonst im Baß anzutreffen ist.³⁰ Die Umwandlung der periodischen Struktur, die vorliegen würde, wenn sich die Quarte unmittelbar an die beiden Kopfwertakte anschließen würde, die Umwandlung also der Einheit:



in Gerüstbau geschieht demnach durch Einfügen eines fünften Tonikataktes nach den beiden Kopfgliedern:



²⁷ Incipitkatalog Nr. 102.

²⁸ Vgl. S. 260.

²⁹ Beispiel S. 158.

³⁰ Vgl. z. B. den Anfang der Sinfonie zu *Lo matrimonio annascuso* (1727), Beispiel S. 231.

This musical score is for a woodwind and brass ensemble, spanning measures 7 through 11. The score is written for six parts: Violins (Vv.), Oboes (Ob.), Trumpets (Trp.), Horns (Hr.), Violas (Va.), and Basses (B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Measures 7-11 show a complex orchestration. The Violins and Oboes play rapid, sixteenth-note passages. The Trumpets and Horns provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Violas and Basses play more melodic lines. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The score is divided into two systems. The first system contains measures 7 through 10, and the second system contains measures 10 through 11. The measure number 8 is circled at the beginning of the second system.

Musical score system 1, measures 16-21. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) contains measures 16 through 21, marked with circled numbers 16 and 21. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff (treble clef) contains measures 16 through 21, with a 'VV.' marking in measure 16 and fingerings 'I' and 'II' in measures 17 and 18. The third staff (treble clef) contains measures 16 through 21, with a '5' marking in measure 16 and a '7' marking in measure 17. The fourth staff (treble clef) contains measures 16 through 21, with fingerings 'I' and 'II' in measures 17 and 18. The fifth staff (treble clef) contains measures 16 through 21. The sixth staff (treble clef) contains measures 16 through 21, with a '6' marking in measure 16 and a '7' marking in measure 21.

Musical score system 2, measures 23-31. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) contains measures 23 through 31, marked with circled numbers 23 and 31. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff (treble clef) contains measures 23 through 31. The third staff (treble clef) contains measures 23 through 31, with a '5' marking in measure 23 and a '7' marking in measure 24. The fourth staff (treble clef) contains measures 23 through 31. The fifth staff (treble clef) contains measures 23 through 31. The sixth staff (treble clef) contains measures 23 through 31, with a '7' marking in measure 23 and a '#' marking in measure 24.

[folgt ohne Zäsur Teil 2]

Nimmt man diesen Takt heraus, so ergibt sich sofort der Eindruck periodischer Struktur:



Hier zeigt sich deutlich, wie sehr das Gerüstbauprinzip auch eine rhythmische Erscheinung ist.

Ein sechstaktiges Glied, das im Oberbau — Taktabstand! — von Sequenzen überlagert ist, führt zur V. Stufe, die befestigt und schließlich abkadenziert wird. Dabei tritt ein Glied auf (T. 16—21), das in der Leoschen Sinfonie in der Folge sehr häufig anzutreffen ist und geradezu ein Erkennungszeichen bildet: Während die Violinen den Grundton der neuen Tonika auf der V. Stufe in gleichmäßigen, gestoßenen Achteln repetieren, wandert der Baß abwärts.³¹ Am Ende des Teils steht das bekannte blockhafte Gerüstbauglied mit den ausgeprägten Kadenzschritten im letzten Takt. Neu ist der nahtlose Übergang des ersten Teiles in den mittleren (T. 30/31). Wiederholungszeichen und Fermate sind unter dem Einfluß der Fanfarensätze Porporas und Vincis endgültig verschwunden. Erhalten bleibt dagegen auch weiterhin stets der deutliche Einschnitt vor der Reprise.

Der erste Satz der Einleitung zu *Nitocri Regina d' Egitto* (1733) wird wieder von der Periode bestimmt. Er ist im C -Takt ($\frac{2}{2}$ in Doppeltakten) notiert. An den Anfangsblock von zweimal zwei Takten wird ein einzelner Takt angehängt, so daß zusammen mit dem folgenden Quartgang ein Neuneranstatt des gewohnten Achterglieds entsteht. Doch ergibt sich hier wegen der Zäsur nach dem fünften Takt keine Gerüstbaustruktur³²:



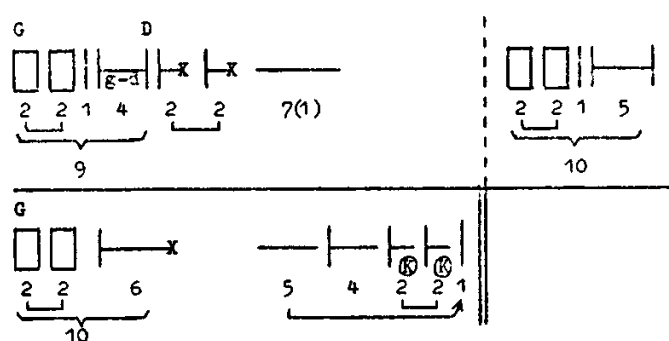
³¹ In späteren Sinfonien durchweg stufenweise.

³² So, wie im ersten Satz der Sinfonie zum *Argeno* (1. Fass., 1728) zu Beginn des zweiten und dritten Teils. Vgl. S. 232. Zu obigem Beispiel vgl. den Anfang des ersten Satzes der Sinfonie zu Leos *S. Elena al calvario* (1734), Beispiel S. 237.

Dieser einzelne Takt findet sich auch nach dem Viererblock zu Beginn des zweiten, nicht dagegen nach dem des dritten Teils. Im ersten Teil fehlen Stauungsglieder; das an sich achttaktige letzte Glied dieses Teils wird durch Verschränkung mit dem Einsatz des Mittelteils ungeradzahlig, siebentaktig. Diesem Siebentakter entspricht im dritten Teil der Fünftakter (nun auf der I. Stufe), auf den (T. 46 ff.) ein viertaktiges Glied mit Tonrepetitionen in der Oberstimme (so wie in T. 16—21 der *Evergete*-Sinfonie) und zwei sich entsprechende Stauungsglieder von je zwei Takten folgen:



Das Bauschema des Satzes sieht so aus:



In diesem Satz zeigt sich bereits die Tendenz, den Mittelteil möglichst kurz zu halten; sie führt schließlich im ersten Satz der Sinfonie Leos zur völligen Tilgung dieses Teiles. Dadurch entsteht wieder eine zweiteilige Anlage, die sich aber vom zweiteiligen Marschsatz, wie wir ihn im ersten Satz der Sinfonie zu Leos *Pisistrato* (1714) antrafen, in der Stufenfolge unterscheidet. Liegt diesem das Schema $||: I-V : ||: V-I : ||$ zugrunde, so hat die durch Reduktion aus dem dreiteiligen Satz neu entstehende zweiteilige Anlage die Folge $I-V / I-I$, also eine Folge, die den Außenteilen der späteren sog. Sonatenform entspricht.

Im ersten Satz der Sinfonie zu *Il castello d' Atlante* (1734)³³ ist der Mittelteil ebenfalls schon ziemlich kurz gehalten. Er zählt nur neun Takte gegenüber 25 bzw. 28 Takten in den Außenteilen. Auch in diesem Satz

³³ Incipitkatalog Nr. 108.

findet sich am Ende des dritten Teils ein Glied mit Tonrepetitionen in der Oberstimme (T. 53 ff.). Das Stück öffnet sich zum zweiten Satz hin:



In der Folge haben nur noch drei Sinfonien im ersten Satz eine dreiteilige Anlage³⁴, diejenigen zu *Farnace* (1736) und *Olimpiade* (1737) sowie die Sinfonie im Ms. *Genua Cons.* (um 1737).³⁵ Der erste Satz der Sinfonie zu *S. Elena al calvario* (1734) dagegen zeigt bereits die zweiteilige Anlage. In diesem Satz tritt der Marschcharakter nochmals sehr deutlich hervor, so deutlich, daß man sich der gelehrten Beschreibungen dieses Stückes wundern muß³⁶:



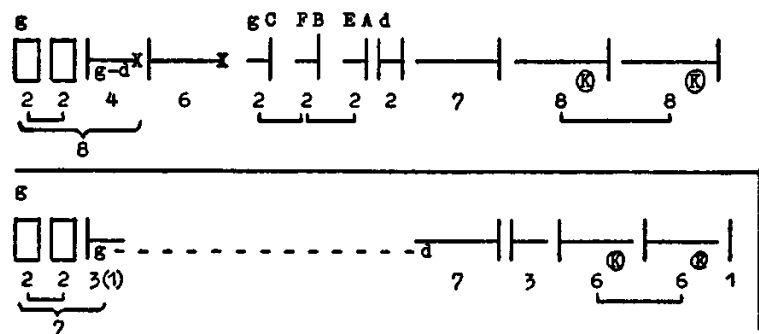
Typisch für die „dorisch“ bezeichnete Tonart mit kleiner Terz (g[1 b]) — wir kamen bereits beim ersten Satz der *Pisistrato*-Sinfonie darauf zu sprechen — ist die Stufenfolge I—V im ersten Teil (auch die V. Stufe mit Mollterz) statt I—III, wie wir es bei einer Molltonart erwarten würden. Die

³⁴ Der erste Satz der Einleitung zu *La morte di Abele* (1738) stellt einen Sonderfall innerhalb der Sinfonien Leos dar, auf den wir zu sprechen kommen werden (S. 243 f.).

³⁵ Einzeln in Stimmen überliefert. Welcher Oper sie angehörte, läßt sich nicht bestimmen.

³⁶ Vgl. außer der Lit. 223, Anm. 2—4, in jüngster Zeit Pastore S. 97. Er sieht im Marschrhythmus des Satzanfangs „un tema stupendo“, ein „wundervolles Thema“.

letzten Glieder der beiden Teile sind völlig verschieden, lediglich die Siebentakter entsprechen sich. Da der erste Teil voll auf der V. Stufe schließt, bleibt die Zäsur vor der Reprise trotz Ausfallen des Mittelteils erhalten. V. und I. Stufe treten aber nun unvermittelt nebeneinander³⁷:



Auch der erste Satz der Sinfonie zur *Emira* (1735) ist zweiteilig. Wie in der *Evergete*-Sinfonie (1731) wird er, hier sogar völlig, vom Gerüstbau beherrscht. Am Anfang werden I. und V. Stufe als Klangfläche unmittelbar nebeneinandergestellt. Nach einer vorübergehenden Ausweichung in die IV. und II. Stufe, auf denen das typische Glied mit den Tonrepetitionen in der Oberstimme steht, nun mit stufenweise abwärtsgeführtem Baß, wird über die Baßquarte *d—A* die V. Stufe erreicht und abkadenziert. Darauf tritt, zum ersten Mal im Anfangssatz der Sinfonien Leos, ein dünn (nur für Streicher) instrumentiertes³⁸, mit *piano assai* bezeichnetes Kontrastglied ein, und zwar nicht in Dur, sondern in Moll, so wie schon im ersten Satz der Sinfonie zu Pergolesis *Salustia* (1731/32)³⁹:

³⁷ Im zweiten Teil findet der sehr seltene Fall einer Verschränkung eines mit Halbschluß endenden periodischen Viertakters mit einem offen beginnenden, ebenfalls periodischen Siebentakter statt. Im Ms. *Neapel Cons. 21.4.5.* ist der vorliegende Satz folgendermaßen bearbeitet: Auf das achttaktige Anfangsglied folgen gleich die beiden Achttakter am Ende des ersten Teiles. Die ausgelassenen 21 Takte werden nach den ersten sieben Takten des zweiten Teiles eingeschoben. Das Ergebnis widerspricht der typischen Anlage des ersten Satzes der Leoschen Sinfonie, so daß die Bearbeitung nicht von Leo stammen kann.

³⁸ Die Sinfonie wird für den *Siface* (1737) wiederverwendet; dabei steht beim Kontrastglied der Hinweis *senza Cembalo*. Sicher pausierten auch die Kontrabässe.

³⁹ Vgl. S. 211. In solchen Kontrastgliedern haben die Mollglieder der Seitenabschnitte von Sinfonie- und Sonatensätzen der Vorklassiker und Wiener Klassiker eines der wichtigsten Vorbilder. Vgl. in diesem Zusammenhang R. v. Tobel, *Die Formenwelt der klass. Instrumentalmusik*, Bern/Leipzig 1935, S. 41. H. Engel, *Die Quellen des klass. Stils*, Kgr.-Bericht New York 1961, Kassel/Basel 1961, S. 293. R. Münster, *Die Sinfonien Toeschis*, Diss. München 1956, S. 171 f.

Allegro

VV. #

Va. #

Ob. # a2

Hr. #

B. #

15

Ob. = VV.

26

unis.

35

p assai

f

p assai

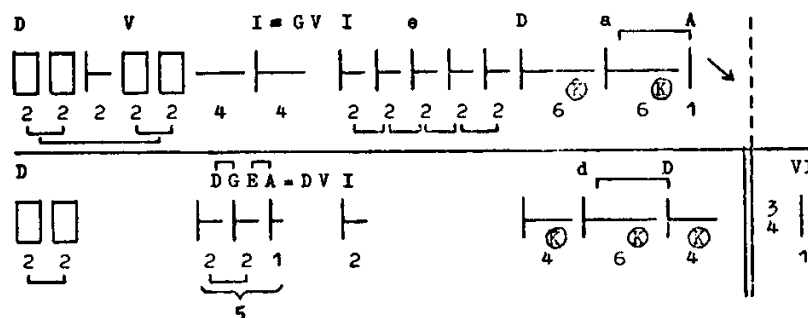
col B.

q ten. 6

p assai

Ist dort die periodische Struktur wie eine Insel in den Gerüstbau, der vorübergehend aussetzt, eingelagert, so überlagert hier das periodische Oberstimmenglied der beiden in Terzen geführten Violinen den weiterhin fortlaufenden Gerüstbauuntergrund. Ein einzelner Zäsurtakt schließt den ersten

Teil ab. Die Reprise setzt unvermittelt ein (T. 42); lediglich eine kurze Floskel von vier abwärtssteigenden Achteln auf dem leichten Taktteil füllt die Quinte von der V. zur I. Stufe aus, sie begegnet künftig in der Sinfonie Leos häufig.⁴⁰ Die Reprise ist dem ersten Teil gegenüber stark gekürzt. Das Kontrastglied, nun auf der I. Stufe stehend, findet sich auch hier. Kadenzziel am Ende des Stückes ist nicht die Tonika, sondern die als Trugschluß erreichte VI. Stufe, die bereits unter der Taktsigle des sich unmittelbar anschließenden Mittelsatzes steht⁴¹:



Auch der erste Satz der Sinfonie zum *Lucio Papirio* (1735)⁴² wird auf diese Weise mit dem zweiten Satz verbunden. Das Stück ist ebenfalls zweiteilig, aber wieder periodisch strukturiert. Kontrastglieder fehlen. Dreiteilig ist, wie bereits erwähnt, noch einmal der Anfangssatz der Einleitung zum *Farnace* (1736).⁴³ Der Mittelteil umfaßt nur sieben Takte gegenüber 22 bzw. 21 Takten in den Außenteilen. Die Struktur ist periodisch.

Dreiteilig ist auch der erste Satz der Sinfonie zur *Olimpiade* (1737).⁴⁴

⁴⁰ Diese Floskel findet sich schon als Übergang vom zweiten zum dritten Teil im bereits besprochenen ersten Satz der Sinfonie zum *Evergete* (1731; dort innerhalb der C-Taktnotierung vier Sechzehntel). Ich werde diese vier Achtel bzw. Sechzehntel innerhalb der Baupläne künftig durch einen Pfeil (↘) kennzeichnen. Sie sind als Verbindung der V. mit der I. Stufe keine spezielle Eigenheit Leos, werden aber von ihm im Übergang vom ersten zum zweiten (bzw. bei dreiteiliger Anlage vom zweiten zum dritten) Teil in den ersten und dritten Sätzen seiner Sinfonien besonders häufig und schematisch verwendet; deshalb sollen sie hier besonders gekennzeichnet werden.

⁴¹ Möglicherweise handelt es sich bei dem einzigen ungeradzahligen Glied im zweiten Teil des Stückes um eine Kopistenverschreibung. In der Einleitung zum *Siface* ist das Glied sechstaktig. Diese Sinfonie weicht in Satz 1 sonst nur am Schluß des zweiten Teils von derjenigen zur *Emira* geringfügig ab. Statt des letzten Viertakters stehen ein Sechstakter und zwei sich entsprechende Stauungsglieder von je zwei Takten.

⁴² Incipitkatalog Nr. 111.

⁴³ Katalog Nr. 112. Livingston bezeichnet diesen Satz fälschlich als zweiteilig.

⁴⁴ Green (S. 74) gibt für den ersten Satz der Sinfonie zu *La simpatia del sangue* (1737) folgendes Schema an: A (I) transition B (V) A (V) A (I) B (I) coda (I).

Hier besteht der Mittelteil nur aus fünf Takten, nämlich dem paarig vorhandenen Kopfzweitakter und einem einzelnen Überleitungstakt mit der von der V. zur I. Stufe zurückleitenden Floskel auf dem leichten Taktteil. Die Außenteile zählen 30 und 39 Takte. Der Satz wird im wesentlichen vom Gerüstbauprinzip bestimmt. Hervorzuheben sind die kurzen Oboensoli in den Außenteilen (im ersten Teil T. 19 ff.), ein Einzelfall in den Sinfonien Leos:

Con spirito

12 19 21 31

Ob. = VW. VW. col. Basso

unis. unis.

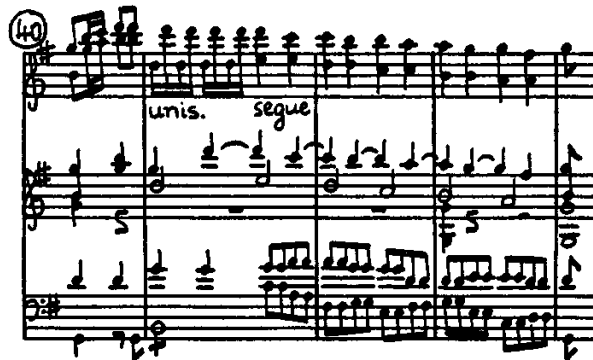
p f

a2 a2

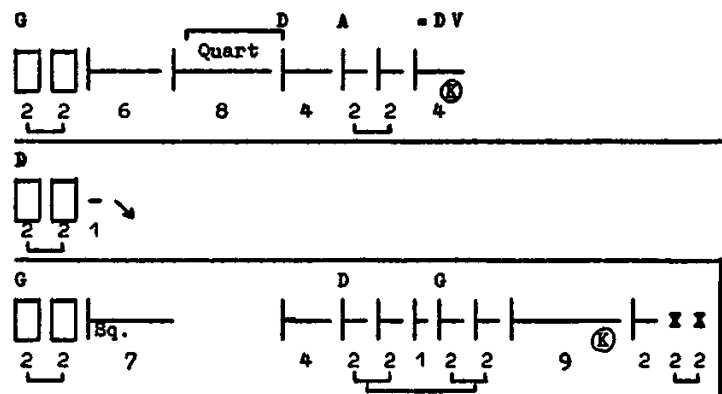
Hingewiesen sei wieder auf das $I / IV / I / V$ -Glieder (mit der übergelagerten Quart $c^2 - g^1$ im Oberstimmenkomplex) im Anschluß an die Kopfglieder

Demnach hätten wir ein dreiteiliges Stück vor uns, was nicht richtig ist. Der Satz ist zweiteilig, A V ist zu streichen.

zu Beginn des ersten Teils⁴⁵, das hier durch die Wiederholung der Folge I / IV zum Sechstakter wird. Im dritten Teil steht dafür (T. 40 ff.) ein siebenaktiges Sequenzenglied, ein vereinzelt Beispiel im ersten Satz der späten Leoschen Sinfonie, das an solistische Abschnitte in konzertierenden Sinfoniesätzen Porporas und Vincis erinnert:



Im kadenzierenden Neuntakter dieses Teiles ist ein Glied mit den typischen Tonrepetitionen in der Oberstimme bei abwärtsschreitendem Baß enthalten. Der Satz endet in einem Halbschluß, der durch zwei zweitaktige Zäsursteine auf der Dominante gebildet wird. Bau:



Die Sinfonie zur *Olimpiade* ist deswegen besonders interessant, weil sie eines der frühesten Beispiele einer sog. Da-capo-Sinfonie darstellt, d. h. einer Einleitung, in der statt des üblichen, einem Tanztypus nachgebildeten Schlußsatzes der erste Satz wiederaufgenommen wird. Wiederholt wird hier nicht der ganze Anfangssatz, sondern nur der dritte Teil, die Reprise (nun mit Ganzschluß). Da der erste Satz mit Halbschluß endet und der zweite Satz unmittelbar in die Wiederholung der Reprise des ersten Satzes einmündet, ergibt sich der Eindruck eines breit angelegten einsätzigen Stückes,

⁴⁵ Vgl. die analoge Stelle zu Beginn des ersten Satzes der Sinfonie zum *Evergete* (1731), Beispiel S. 233.

das einer Da-capo-Arie mit Tempo- und Taktwechsel im Mittelteil sowie verkürzter Reprise gleicht.⁴⁶

Die Ähnlichkeit mit der *Olimpiade*-Sinfonie erlaubt es, die selbständig in *Genua Cons.* überlieferte Sinfonie in die Zeit um 1737 zu datieren.⁴⁷ Diese Einleitung stellt den zweiten Fall einer Da-capo-Sinfonie Leos dar. Auch hier ist der erste Satz dreiteilig (26/8/21), er schließt aber voll ab (der Kadenzzieltakt steht bereits unter der Taktsigle $\frac{3}{4}$ des Mittelsatzes). Nach dem zweiten Satz wird der dritte Teil des ersten Satzes wörtlich wiederholt. Diese Einleitung ist wohl vor der *Olimpiade*-Sinfonie entstanden.

Einen Ausnahmefall in der Anlage des ersten Satzes stellt die Sinfonie zum Oratorium *La morte di Abele* (1738) dar. Das Stück, das wie der erste Satz der Sinfonie zu *S. Elena al calvario* (1734) deutlich vom punktierten Marschrhythmus geprägt wird⁴⁸, ist dreiteilig (G—D—G). Das stärkere Durchdringen des Marschcharakters bewirkt sofort periodischen Bau:



Zwischen die drei Teile schieben sich nun zwei miteinander verwandte kontrastierende Abschnitte in langsamerem Tempo (Taktwechsel), deren

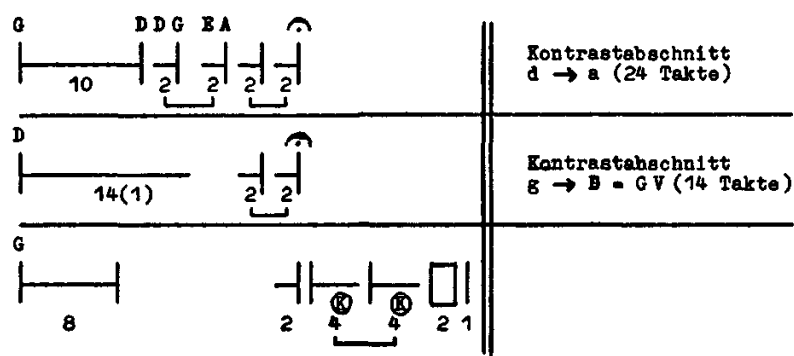
⁴⁶ Den langsamen Satz als „seconda idea“ anzusehen, wie es Pastore (S. 84; vgl. auch die Vorbemerkung zu seiner Ed. der Sinfonie) tut, ist nicht möglich. Das bekannteste Beispiel einer Da-capo-Sinfonie stellt die Ouvertüre zu Mozarts *Entführung aus dem Serail* dar. Die früheste mir bekannte Sinfonie dieser Art ist die Einleitung zu R. Keisers *Croesus* (1730; hrsg. v. M. Schneider in DDT 37/38). Das Vorbild Leos (Wiederholung nur der Reprise) wurde von seinem Schüler N. Piccini nachgeahmt (Tobel S. 50 f.). Dies widerlegt Greens Behauptung S. 84. Für weitere Beispiele von Da-capo-Sinfonien vgl. Livingston S. 25, Anm. 25.

⁴⁷ Incipit Nr. 116. Die Verfasserschaft Leos ist völlig sicher. Sämtliche herausgearbeiteten Merkmale sind vorhanden, so die Kopfböcke, IV—I—V—I-Glieder (periodische Struktur in den Hauptabschnitten!), Glieder mit den typischen Tonrepetitionen etc.

⁴⁸ Pastore (S. 102) spricht von einem „tema incisivo e brillante“, von einem „einschneidenden und brillanten Thema“ also. Es handelt sich lediglich um punktierten Marschrhythmus, der freilich als solcher etwas Einschneidendes, Markantes an sich hat.

erster auf der V. Stufe (Mollterz) steht und zur II. Stufe kadenziert, während der zweite von der I. Stufe (ebenfalls Mollterz) zur V. (Halbschluß) gelangt. Beide Abschnitte werden nur von den Streichern ausgeführt (*sotto voce*, *senza Cembalo*; die Kontrabässe pausieren, wie der c4-Schlüssel im zweiten Abschnitt beweist). Am Anfang imitieren die Violoncelli (mit Viola) jeweils die Violinen in der Unteroktave:

Wir werden uns bei der Besprechung der ersten Sätze der Sinfonien zu *Amor vuol sofferenze* (1739), *Alidoro* (1740) und *Ambizione delusa* (1742) wieder an diese Kontrastabschnitte erinnern. Den Abschluß des vorliegenden Satzes bilden zwei sich entsprechende viertaktige Glieder mit den typischen Tonrepetitionen bei abwärtsschreitendem Baß und ein dreitaktiger Tonikaschlußblock. Der Bauplan sieht so aus⁴⁹:



In den späten Opernsinfonien Leos macht sich im ersten Satz die Tendenz zur Gerüstbaustruktur und zur Parallelität der beiden Seitenabschnitte immer stärker bemerkbar. Auch Kontrastglieder treten immer häufiger auf

⁴⁹ Die Kontrastabschnitte lassen sich wegen der imitierenden Schreibweise nicht sinnvoll durch Zeichen darstellen.

Con spirito di molto

V. V.

Ob.

Trp.

Va.
B.

9

10

11

12

||: 9 - 12: ||

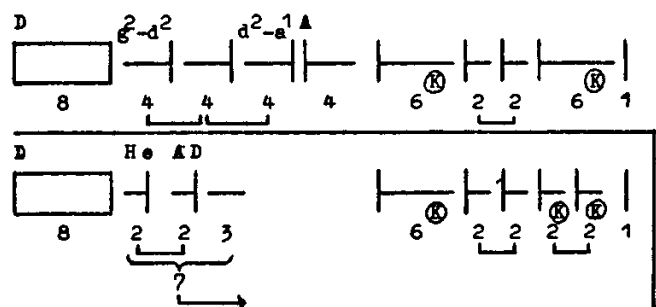
p

(= 13 - 16)

Handwritten musical score for 'L'Espresso' by Debussy. The score is written on four staves. The top staff is for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The left hand part includes a 'col Basso' marking and a '6 4' chord marking. The right hand part includes a 'VV.' marking and a 'a2' marking. The score is numbered 17 and 25.

Handwritten musical score for a piece titled "Reprise". The score is written on five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a circled measure number "29". The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chords. Above the staff, the word "unis." is written three times. Below the staff, "Ob. I = VV." is written. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score concludes with a circled measure number "47" and a box labeled "Reprise". A tempo or rehearsal mark "||: 25-30: || (= 35-40)" is present in the fourth measure.

Statt des gewohnten Viererblocks zu Beginn der beiden Teile bilden hier acht Tonikatakte die Spitze. Mit der Hereinnahme von Trompeten in die Sinfonie anstatt der Hörner — ein einmaliger Fall für in Neapel aufgeführte dramatische Werke Leos; die Ursache liegt wohl in dem besonderen Anlaß dieser *Festa teatrale*⁵⁰ — weitet sich der Anfangsblock, die Trompetenfanfare bringt sich auch in der Leoschen Sinfonie einmal deutlich in Erinnerung. Es fehlt freilich die rhythmische Struktur der genuinen Bläserfanfare, die im ersten (bzw. zweiten) Satz einzelner Sinfonien Porporas und Vincis das Gerüstbauprinzip gleichsam erzwungen hat. So kann auf den in sich geschlossenen, vom Folgenden abgekapselten Block (deutliche Zäsurfloskel der zweiten Violinen im achten, also geradzahligen Takt)⁵¹ periodische Struktur einsetzen, nämlich die bekannte Quarte, die zunächst innerhalb der I. Stufe (g^2-d^2 in den zweiten Violinen und Oboen) vorgebildet wird und nach Echowiederholung durch Versetzen in die Unterquart (d^2-a^1) zur V. Stufe führt.⁵² Mit dem nächsten Glied tritt bereits Gerüstbau ein, der, wie erwähnt, die Seitenabschnitte bestimmt. Auf ein sechstakiges Glied (Tonrepetitionen, abwärtsschreitender Baß) mit ausgeprägten Kadenzschritten im letzten Takt folgen zwei sich entsprechende Stauungsglieder, darauf endet der erste Teil nach Wiederholung des Kadenzsechstakters mit einem einzelnen Zäsurtakt. Auch im zweiten Teil (T. 42 ff.) folgt auf den achttaktigen Tonikablock zunächst periodische Struktur, eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten ($H-e / A-D$), die der periodische Rhythmus mit dem folgenden Viertakter zu einer achttaktigen Einheit zusammenfaßt. Unter den achten Takt schiebt sich der Einsatz des Seitenabschnittes, also Gerüstbau, so daß das periodische Glied offen und ungeradzahlig bleibt. Der Seitenabschnitt des zweiten Teiles läuft in den ersten zehn Takten mit demjenigen des ersten Teils parallel (jetzt auf der I. Stufe stehend), statt der Wiederholung des Sechstakters folgen hier zwei weitere sich entsprechende Stauungsglieder und der einzelne Schlußtakt:



⁵⁰ Vgl. Incipitkatalog Nr. 117 (Anm. 172).

⁵¹ Ähnlich selbständig ist die Anfangsfanfare im ersten Satz der Sinfonie zu Vincis *Ernelinda* (1726); vgl. S. 108 f. Auch dort hat sie auf das weitere Stück keinen Einfluß.

⁵² Vgl. den ersten Satz der Sinfonie zu *Lo matrimonio annascuso* (1727), besprochen S. 229 ff.

Im ersten Satz der Sinfonie zum *Ciro riconosciuto* (1739) ist sowohl das Gerüstbauprinzip als auch die Parallelität der Seitenabschnitte in einer für Leos erste Sinfoniesätze einmaligen Klarheit durchgeführt:

Allegro

Ob. = VV.

Ob. = VV.

Ob. II

unis.

unis.

Va. col Basso

Ob. I = V. I

VV.

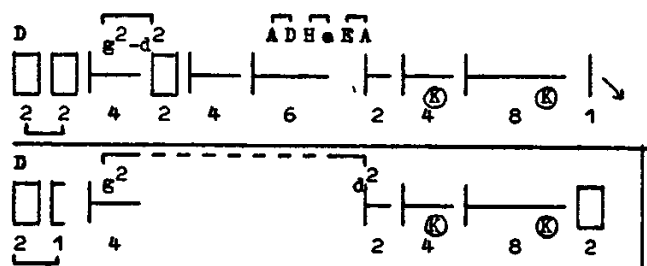
Im Kopfblock wird der Keim der Gerüstbaustruktur noch einmal sehr deutlich; ein Grundrhythmus, der uns in den Hörnern, Violon und Bässen blank entgegentritt, schließt jeweils zwei Takte eng zu einer abgekapselten Zelle zusammen, die Oberstimmen (Violinen, Oboen) besorgen die Öffnung zum nächsten Glied. Auch hier findet sich das typische $I-IV-I-V$ -Glieder mit der überlagernden Quarte in den Oberstimmen, zunächst innerhalb der I., dann auf die V. Stufe versetzt. Zwischen diese beiden Glieder schiebt sich (T. 9–10) ein zweitaktiger Tonikablock, der dadurch interessant ist, daß darin die Takte 1/2 des Anfangs vertauscht sind. Innerhalb von generalbaßmäßig strukturierter Musik werden wir etwas Analoges kaum finden. Hier öffnen sich Möglichkeiten, die bei den Wiener Klassikern mit Sinn erfüllt werden und wesentliche Merkmale ihres Satzes bilden.

Bei einer derart regelmäßigen Durchführung des Gerüstbauprinzipes würde man statt eines einzelnen Kadenzzieltaktes am Ende der Teile eigentlich einen zweitaktigen Zäsur- bzw. Schlußstein erwarten, die wir beide in Leos Sinfonien bisher noch nicht angetroffen haben. Dies ist am Schluß des Satzes tatsächlich der Fall, während am Ende des ersten Teiles (T. 35) nur ein einzelner Takt steht, in dem mit der bekannten Verbindungsfloskel in der Senke des Taktes sofort zur I. Stufe zurückgekehrt wird. Dadurch ergibt sich eine Verschiebung des Repriseneinsatzes gegen den Taktstrich, die bei einer Fortsetzung der durchgängigen Geradzahligkeit der Glieder, wie sie bisher bestand, bis zum Schluß andauern würde; im $C(2/4)$ -Takt werden nämlich keine Einzeltakte, also $2/4$ -Takte geschrieben, im Gegensatz zu anderen Doppeltaktnotierungen, z. B. zum $C(2/2)$ -Takt, wo dies durchaus üblich ist.⁵³ Wahrscheinlich ist dies der Grund dafür, daß vom viertaktigen Kopfblock zu Beginn der Reprise nur drei Takte erscheinen. Leo wollte die Taktverschiebung offenbar sofort ausgleichen, die Umwandlung des $C(2/4)$ -Taktes zum $C(4/4)$ -Takt, der keine Verschiebungen gegen den Taktstrich mehr zuläßt, bahnt sich deutlich an. Dieser Dreitakter absorbiert nun wegen der rhythmischen Unebenheit den Tonikaanfangstakt des folgenden offenen Vierergliedes, das dadurch zum offenen beginnenden Dreitakter wird. Sofort schlägt die Struktur in Periode um, und man hat den Eindruck, daß der Gerüstbau erst im achten Takt, vom Beginn der Reprise an gerechnet, wieder einsetzt, sich sozusagen unter den Zieltakt einer achttaktigen Periode schiebt.

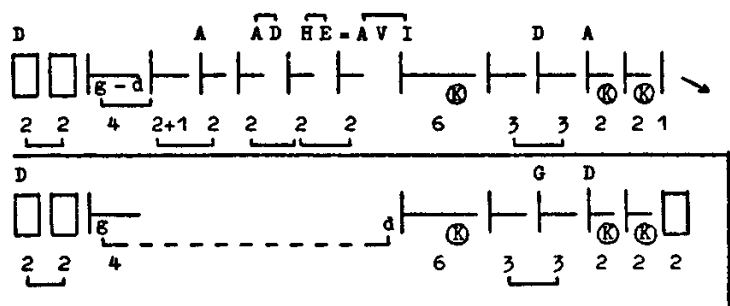
Der zweite Teil des Satzes zeigt die typische Reprisenkürzung, die übrigen Glieder entsprechen dem ersten Teil⁵⁴:

⁵³ Vgl. etwa den Schluß des Beispiels S. 245 aus der Sinfonie zu *Le nozze di Psiche con Amore*.

⁵⁴ Die Ausführungen zu diesem Satz bei Pastore S. 86 sind unrichtig.



Die gleiche Anlage zeigt der erste Satz der Sinfonie zur *Andromaca* (1742). Auch hier sind die beiden Seitenabschnitte völlig parallel gebaut. Am Ende des ersten Teiles steht wieder ein einzelner Zieltakt, während den Abschluß des Satzes ein zweitaktiger Schlußstein bildet. Das Stück unterliegt ebenfalls dem Gerüstbauprinzip, ungeradzahlige Glieder von je drei Takten begegnen sowohl im Hauptabschnitt (ein einzelnes Glied; entfällt im zweiten Teil durch Reprisenkürzung) als auch im Seitenabschnitt (zwei sich entsprechende Glieder):



Im ersten Teil ergänzen sich die drei ungeradzahligen Glieder mit dem Schlußtakt so, daß die Reprise ohne Verschiebung gegen den Taktstrich einsetzen kann. Eine Änderung zu Beginn des zweiten Teiles, wie dies im ersten Satz der *Ciro riconosciuto*-Sinfonie der Fall ist, ist deshalb hier nicht nötig. Als Beispiel aus dem vorliegenden Stück sei nur der Anfang zitiert, da hier die den Gerüstbau sonst im Oberstimmenkomplex überlagernde Quarte in den Baß selbst miteinbezogen ist (T. 6 ff.), auch hier um einen Takt gegen den Beginn des Gerüstbauglieds verschoben:

Allegro assai

Anzumerken ist der von der Unterquarte in den Grundton hineinschleifende Anlauf.⁵⁵ Er weist hier auf die Wurzel des Leoschen ersten Sinfoniesatzes, den Marsch, zurück.⁵⁶

Die folgenden drei Sinfonien bilden insofern eine Einheit, als sie alle in den Seitenabschnitten des ersten Satzes Kontrastglieder in Moll aufweisen. Ansonsten unterscheiden sie sich im wesentlichen nicht von den zuletzt behandelten Stücken. Alle drei bringen zu Beginn die paarigen Zweierblöcke, aus denen Gerüstbau entsteht. In den ersten Sätzen der Sinfonien zu *Amor vuol sofferenze* (1739) und *L'ambizione delusa* (1742)⁵⁷ folgt darauf das typische I—IV—I—V-Glied, das in ersterer durch Wiederholung der Folge I—IV auf sechs Takte erweitert und — viertaktig, ohne diese Erweiterung — sofort auf die V. Stufe gestellt wird. Dabei ist das zweite Mal die Quarte wieder in den Baß miteinbezogen. Eine Sekundrückung (A—D / H—E), wie wir sie an dieser Stelle schon ein paarmal getroffen haben⁵⁸, befestigt in beiden Sinfonien die V. Stufe über deren Dominante und kadenziiert sie im typischen Glied mit abwärtsführendem Baß und Tonrepetitionen in der Oberstimme ab. (Im ersten Satz der Sinfonie zum *Alidoro* (1740) gebaut, nur daß hier anstatt des I—IV—I—V-Gliedes ein wiederholter Zweitakter steht, der nach dem Tonikatakt die Folge IV—I—V in einem einzigen Takt, dem zweiten des Gliedes, zusammendrängt (über Trommelbaß auf d):

Auch hier wird die V. Stufe mit dem typischen Glied als neue Tonika abkadenziiert.

⁵⁵ Vgl. S. 159.

⁵⁶ Vgl. das Beispiel S. 122; ferner von Leo die ersten Sätze der Sinfonien zu *Pisistrato* (1714; Beispiel S. 225), *Orismene* (1726; Katalog Nr. 98), *S. Elena al calvario* (1734; Beispiel S. 237) und *La morte di Abele* (1738; Beispiel S. 243), alles Stücke, in denen der Marschtypus besonders deutlich hervortritt.

⁵⁷ Incipitkatalog Nr. 120 u. 127.

⁵⁸ Vgl. z. B. die beiden zuletzt behandelten Stücke.

Auf dieses Kadenzglied folgen in den zuletzt behandelten, ebenfalls nach dem Gerüstbauprinzip angelegten ersten Sätzen ein oder mehrere Gerüstbauglieder (Stauungsglieder), welche die Kadenz bekräftigen und den jeweiligen Teil zum Abschluß bringen. Diese Glieder sind auch in den drei vorliegenden Stücken vorhanden. Zwischen das erste Kadenzglied und die Stauungsglieder schiebt sich aber hier das Kontrastglied. Wir sind bereits in zwei Sinfonien Leos, denjenigen zu *Emira* (1735) und *La morte di Abele* (1738) Kontrastgliedern im ersten Satz begegnet.⁵⁹ In jener folgen sie auf das Kadenzglied und sind dem als Hintergrund weiterlaufenden Gerüstbau überlagert. Nach dem Kontrastglied des ersten Teils schließt sich unmittelbar die Reprise an, nach dem des zweiten folgt noch ein viertaktiges Kadenzglied, dessen Ziel der zweite Satz darstellt. Im ersten Satz der Sinfonie zu *La morte di Abele* sind die Kontrastabschnitte selbständige Einschübe (Takt- und Tempowechsel) innerhalb der drei Teile des Marschsatzes. In beiden Stücken werden die Kontrastglieder nur von den Streichern ausgeführt (*senza Cembalo*, die Kontrabässe pausieren). Sie sind mit *piano assai* bzw. *sotto voce* bezeichnet, also in deutlicher dynamischer Abstufung gegenüber dem Vorausgehenden und Folgenden wiederzugeben.

Auch in den drei vorliegenden Sätzen finden wir alle diese Merkmale. Zwischen den Kontrastgliedern des ersten Satzes der Sinfonie zu *La morte di Abele* und denjenigen der Sinfonie zu *Amor vuol sofferenze* besteht sogar eine engere Verwandtschaft. Wie dort imitieren die Violoncelli (Violen unis.) die Violinen (unis.) in der Unteroktave. Doch sind hier wie auch in den beiden anderen zu behandelnden Stücken die Kontrastglieder nicht völlig selbständig, nach beiden Seiten abgeschlossen, in den Satz eingeschoben, sondern mit der Umgebung verknüpft:

Amor vuol sofferenze

The musical score for 'Amor vuol sofferenze' consists of three staves. The top staff is for VV.Ob. (Violoncelli/Violen unis.), the middle for Va. (Violinen unis.), and the bottom for Hr. B. (Hornen/Bass). The VV.Ob. staff begins with a circled number 25 and includes a 'p assai' dynamic marking. The Va. staff has a 'Bläser pausieren' (wind instruments pause) instruction. The Hr. B. staff features 'a 2' (second horn) and 'p assai' markings. Additional markings include '+Ob. I' and '+Ob. II' for the oboes, and 'Hr. a 2' for the second horn.

⁵⁹ Vgl. S. 238 ff. bzw. 243 f.

L'ambizione delusa

21

VV.

Hr.

Va.B.

a. 2

Hr. pausieren

5 7 5

6 6 4

p

29

Hr. a. 2

5

f

Alidoro

17

VV.

Va.

Hr.

B.

passai

Hr. pausieren

a. 2

5

passai

Hr. a. 2

5

f

unis.

f

6 4 6

Deutlich ist diese Verknüpfung am Ende der Kontrastglieder zu bemerken, da hier mit dem Zieltakt (Halbschluß) jeweils der Gerüstbau neu setzt (*forte*; Kontrabässe und Cembali treten wieder hinzu).⁶⁰ Dagegen ist eine Verkettung mit dem Vorausgehenden kaum zu verspüren. Vielmehr scheint der Gerüstbau jeweils in einem einzelnen Tonikatakt voll abzuschließen, worauf die Struktur der Kontrastglieder für sich danebengestellt wird.

Im ersten Satz der Sinfonie zu *Amor vuol sofferenze* wird eine Gruppe von drei Takten zweimal sequenziert, den resultierenden rhythmisch geschlossenen Neuntakter verkürzt der neu einsetzende Gerüstbau zum offenen Achttakter. Im ersten Satz der Sinfonie zu *L'ambizione delusa* ist das Absetzen der Kontrastglieder gegen die mit einem Einzeltakt abschließende Gerüstbaustruktur besonders klar zu sehen. An deren Stelle tritt nun eindeutig periodischer Rhythmus (Kadenzschritte jeweils vom ungeradzahligen zum geradzahligen Takt), das rhythmisch geschlossene, harmonisch mit Halb-

⁶⁰ So wie im zweiten Teil des ersten Satzes von Leos *Emira*-Sinfonie und im ersten Satz der Sinfonie zu *Pergolesis Salustia* (1731/32; vgl. S. 211 f.).

schluß endende Zehnerglied wird durch den Neueinsatz des Gerüstbaus zum offenen Neuntakter. Auch im ersten Satz der *Alidoro*-Sinfonie liegt in den Kontrastgliedern periodische Struktur vor, das an sich sechstaktige, rhythmisch und harmonisch geschlossene Periodenglied (volle Kadenz vom fünften zum sechsten Takt) wird zum Siebentakter (Halbschluß) weitergesponnen, den der Einsatz des Gerüstbaus mit dem Ziel der periodischen Struktur aber zum offenen Sechserglied verkürzt.

Die Kontrastglieder schieben sich, wie bereits bemerkt, zwischen das erste Kadenzglied und die Kadenzbestätigungen, die Stauungsglieder. Im ersten Satz der Sinfonie zu *Amor vuol sofferenza* ist das erste Glied nach dem Kontrastglied jeweils ungeradzahlig (fünf Takte), im darauffolgenden Viertakter liegt jedem Takt die Folge



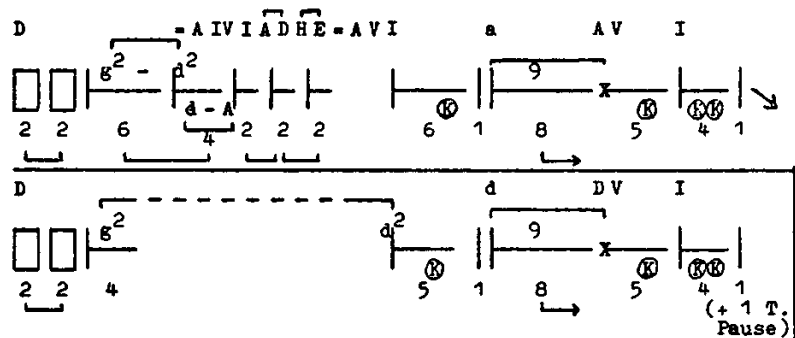
zugrunde (besonders ausgeprägt im dritten und vierten Takt), d. h. es wird viermal kadenziert; den Abschluß stellt ein einzelner Kadenzzieltakt dar, aus dem mit der typischen Floskel die Reprise erreicht wird.⁶¹ Der Seitenabschnitt des zweiten Teils entspricht dem des ersten.⁶² Ein zweitaktiger Schlußstein wie in den ersten Sätzen der Sinfonien zu *Ciro riconosciuto* und *Andromaca* wird nicht gebildet, obwohl der Doppeltakt dafür Raum bereitstellt (der Zielklang tritt auf dem ersten Viertel des C-Spatiums ein). Die dem Gerüstbauprinzip fremden Kadenzhäufungen im Taktabstand setzen den geradzahlig Glieder bildenden Rhythmus des Gerüstbaus außer Kraft. Im Hauptabschnitt der Reprise wird wie üblich gekürzt, das I—IV—I—V-Glied, das nun nicht mehr versetzt wird, ist hier nur viertaktig; die Folge I—IV wird nicht wiederholt. Da die Reprise wegen des einzelnen Zieltakts am Ende des ersten Teils⁶³ mit Verschiebung gegen den Taktstrich einsetzt, ist das Kadenzglied im zweiten Teil nur fünftaktig. Die Absicht, im C-Takt Verschiebungen zu beseitigen, wie wir sie schon im ersten Satz der *Ciro riconosciuto*-Sinfonie feststellen konnten, ist also auch hier wieder

⁶¹ Diese Kadenzhäufung in aufeinanderfolgenden Takten ist altertümlich und entstammt der Generalbaßmusik (z. B. häufig am Schluß von Konzertritornellen). Sie ist in vorklassischer Musik noch ziemlich häufig anzutreffen. Das Gerüstbauprinzip bringt statt dessen mindestens zweitaktige offene Glieder (Stauungsglieder), die nicht selten zum Block fortlaufender Tonika- oder I—V-Repetitionen werden. Vgl. hierzu W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klass. Stils, StMw 3 (1915), S. 58.

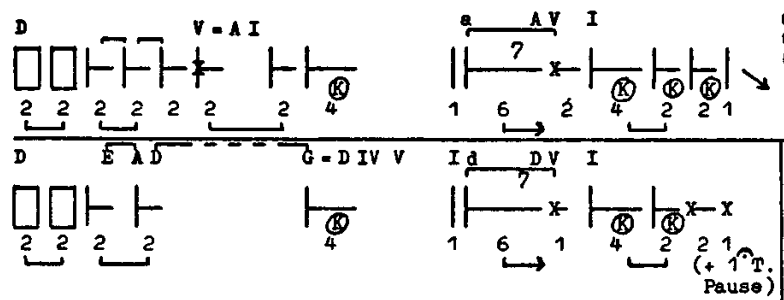
⁶² Eine Coda, die Green (S. 79) im Schema dieses Stückes angibt, ist nicht vorhanden.

⁶³ Die Verschiebung durch den Einzeltakt vor dem Kontrastglied wird durch den Fünftakter im Anschluß an das Kontrastglied wieder aufgehoben.

deutlich zu bemerken. Der Gerüstbau verwandelt den $C(2/4)$ -Takt immer entschiedener in den $C(4/4)$ -Takt, in dem es keine Verschiebungen mehr gibt:



Im ersten Satz der *Alidoro*-Sinfonie sind die Seitenabschnitte ebenfalls parallel gebaut, doch ist das Stück am Ende etwas verändert, da zum zweiten Satz hin ein Halbschluß gebildet wird (so wie im ersten Satz von Leos *Olimpiade*-Sinfonie [1737]; das vorliegende Stück endet jedoch nicht in einem zweitaktigen Zäsurstein, sondern mit einem einzelnen Zäsurtakt, auf den eine Pause von einem ganzen Takt Dauer folgt). Statt des wiederholten Zweitakters nach den beiden Kopfgliedern, dem, wie wir sahen, die Folge $I-IV-I-V$ zusammengedrängt zugrundeliegt, bringt die Reprise eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten⁶⁴:



Auch der erste Satz der Sinfonie zu *L'ambizione delusa* ist in den Seitenabschnitten fast völlig parallel gebaut. Am Anfang der Reprise folgt nach den beiden sich entsprechenden Kopfgliedern statt des $I-IV-I-V$ -Gliedes ein sechstaktiges Sequenzenglied, darauf sofort das als Halbschluß erreichte Kadenzglied, das jetzt viertaktig ist:

⁶⁴ * — der erreichte Halbschluß wird sofort als neue Tonika gedeutet.

Diagram illustrating musical notation and fingerings for two staves, likely representing a quartet and a square (Sq.) section.

Top Staff (Quart):

- Notes: D, A, D, H, E = A, V, I, a, A, V, I
- Fingerings: 2, 2, 4, 4, 2, 2, 2, 5, 1, 9, 2, 6, 2, 1

Bottom Staff (Sq.):

- Notes: D, d, D, V, I
- Fingerings: 2, 2, 6, 4, 1, 9, 1, 6, 2, 1

Überblicken wir an dieser Stelle die Sinfonien aus Leos letzten Jahren, etwa seit 1739, so können wir für den ersten Satz folgende gemeinsame Merkmale feststellen: Das Gerüstbauprinzip setzt sich endgültig durch, Verschiebungen gegen den Taktstrich werden möglichst rasch ausgeglichen. Die Seitenabschnitte sind weitgehend parallel gebaut. Den Anfang der Teile bilden zwei blockhafte, prägnante Zweitakter, auf die meist ein offenes Vierer- oder Sechserglied folgt, dem in den Oberstimmen die typische Quarte überlagert ist.

Alle diese Merkmale des ersten Satzes der späten Leoschen Sinfonie suchen wir im ersten Satz der Einleitung zum *Demetrio* (4. Fass., 1741) vergeblich:

Allegro

Score for the first movement of the *Demetrio* (4th version, 1741), showing the first system (measures 1-11) and the second system (measures 12-19).

First System (Measures 1-11):

- VV. (Violins):** Melodic line with a circled 7 in measure 7 and a circled 11 in measure 11.
- Ob. (Oboes):** Melodic line with a circled 7 in measure 7 and a circled 11 in measure 11.
- Hr. (Horns):** Melodic line with a circled 7 in measure 7 and a circled 11 in measure 11.
- Va. col Basso (Violoncello/Bass):** Melodic line with a circled 7 in measure 7 and a circled 11 in measure 11.

Second System (Measures 12-19):

- VV. (Violins):** Melodic line with a circled 13 in measure 13 and a circled 14 in measure 14.
- Ob. (Oboes):** Melodic line with a circled 13 in measure 13 and a circled 14 in measure 14.
- Hr. (Horns):** Melodic line with a circled 13 in measure 13 and a circled 14 in measure 14.
- Va. col Basso (Violoncello/Bass):** Melodic line with a circled 13 in measure 13 and a circled 14 in measure 14.

Dynamic markings: *dol.* (dolce), *f* (forte).

Measure numbers: 7, 11, 13, 14.



Die Struktur ist periodisch, der Bau allerdings durch Verschränkungen und ungeradzahlige Glieder sehr unregelmäßig. Den Anfang bildet ein geschlossener Zehntakter, der mit dem folgenden, ebenfalls (aber nur rhythmisch) geschlossenen fünftaktigen Glied verschränkt wird. Deutlich ist der Marschrhythmus zu spüren:



(g^2 in den ersten Violinen und Oboen). Dem Fünftakter (T. 10—14) liegt die für die Verbindung von I. und V. Stufe gerne verwendete Quart zugrunde, die mit dem ersten und nicht wie bei Gerüstbaustruktur erst mit dem zweiten Takt des Gliedes einsetzt. Die V. Stufe wird über Sequenzen fixiert und in zwei sich entsprechenden Kadenzgliedern (T. 27 ff.; mit ihnen setzt Gerüstbau ein) abkadenziert. Durch den einzelnen Zieltakt 39 (die vorausgehenden vier ungeradzahligen Glieder ergänzen sich so, daß die Verschiebung jeweils wieder aufgehoben wird) beginnt die Reprise mit Verschiebung gegen den Taktstrich, die bis zum Schluß des Satzes beibehalten wird; der Schlußtakt tritt auf dem dritten Viertel des C-Spatiums ein. Eine Tendenz, die Verschiebung möglichst rasch auszugleichen, wie dies im ersten Satz der späten Sinfonien Leos beobachtet werden kann, ist somit hier nicht zu bemerken. Im Seitenabschnitt der Reprise sind nur die ersten vier Takte dem gleichen Abschnitt des ersten Teils entnommen, das folgende wiederholte Kadenzglied von drei Takten dagegen ist neu und erinnert an den Anfang des Satzes. Ähnliches konnten wir im ersten Satz der Sinfonie zu *S. Elena al calvario* (1734) feststellen. Auch dort divergieren die beiden Teile des Stücks am Ende völlig.⁶⁵ Das Gleiche ist im ersten Satz der Sinfonie zum *Lucio Papirio* (1735) der Fall, den wir nicht genauer besprochen

⁶⁵ S. 237 f.

haben. Wenn wir nun noch feststellen können, daß das vorliegende Stück mit dem Anfang des ersten Satzes der Sinfonie zum *Farnace* (1736) Ähnlichkeit aufweist — man vgl. außer dem Incipit⁶⁶ auch die Takte 9 ff.:



24. Nov. 1741 ein Urlaub gewährt wurde, damit er am *Teatro Argentina* in Rom eine seiner *Commedie* in Szene setzen konnte. Da diese Aufführung vor dem ersten Adventssonntag (1741 am 3. Dez.) kaum mehr zustand gekommen sein kann, in der Adventszeit aber in Rom keine Opern gespielt wurden, dürfte Leos Verpflichtung für Rom in Wirklichkeit in der Einstudierung seiner Opera seria *Demetrio* bestanden haben, die ja in der Tat am *Teatro Argentina* zur Aufführung gelangte (30. 12.). Ob Leo allerdings die Erstaufführung wie üblich selbst leitete, ist fraglich. Er hatte nämlich bereits am 19. 12. wieder in Neapel zu sein, um die von ihm zum Geburtstag König Philipps V. von Spanien komponierte Festoper zu leiten, eben seinen *Demofoonte*.⁷⁰ Somit wird er die fertige *Demetrio*-Partitur in Rom gelassen haben. Die Sinfonie dieser Oper, die er einem älteren Werk entnommen hatte und die sich somit in seinem Reisegepäck befand, hat er möglicherweise auf der Rückreise einer Bearbeitung unterzogen.

2.

Der zweite Satz

Zeigt der erste Satz der Leoschen Opernsinfonie, allgemein gesprochen, ein einheitliches Gesicht, das durch ein gemeinsames Vorbild, den Satztypus Marsch, bedingt ist⁷¹, so bringt der Mittelsatz — bei Leo mit Ausnahme der kurzen Überleitungsabschnitte in den Sinfonien zur *Zenobia* (1725) und zum *Argeno* (1. Fass., 1728) stets in einer Tonart mit kleiner Terz stehend — wie schon in den Sinfonien Porporas, Vincis und Pergolesis eine relativ große Anzahl von Stücken verschiedenen Aussehens. Dies spiegelt sich schon in den vielfältigen Taktnotierungen und Tempobezeichnungen.

Bei der Besprechung von Mittelsätzen in Sinfonien Porporas konnten wir feststellen, daß bloße Überleitungsabschnitte in den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts nicht mehr anzutreffen sind. An ihre Stelle treten bereits seit Ende der 20er-Jahre Schritt für Schritt ausgearbeitete Sätze in periodischer Struktur, in denen sich als Erinnerung an jene Überleitungsabschnitte nur noch vereinzelt Elemente aus solchen Stücken, z. B. die Öffnung am Ende, finden. Diese Beobachtung können wir auch in den Mittelsätzen der Sinfonien Leos machen. Überleitungsabschnitte — stets achttaktig — treffen wir noch in Sinfonien der 20er-, dagegen nicht mehr in solchen der 30er-Jahre. So schiebt

⁷⁰ G. Leo a.a.O.

⁷¹ Man beachte den durchweg verwendeten geraden Takt. Auch die konzertierenden ersten Sätze der Sinfonien Porporas und Vincis bilden bis zu einem gewissen Grad eine Einheit.

sich zwischen die Ecksätze der Einleitung zum *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario* (1724?; *A* [2 #]) ein offen beginnender Zwischenteil, der phrygisch zur Dominante der VI. Stufe (*Cis*) kadenziiert.⁷² Er ist gegen den ersten Satz durch einen Doppelstrich und Taktwechsel, ferner durch die charakteristische Tempomärke *Largo* abgesetzt. Typisch ist der Anfang mit einer Sekundrückung (*Fis—b* / *E—A*)⁷³:



In gleicher Weise kadenziiert der Überleitungsabschnitt der Sinfonie zu *Orismene* (1726) zur Dominante (*Fis*) der VI. Stufe innerhalb der Sinfonietonart *D-Dur*.⁷⁴ Die Tempobezeichnung *Grave* ist für solche Überleitungsabschnitte innerhalb der von mir gesammelten Sinfonien ungewöhnlich.⁷⁵ Ein dritter Überleitungsabschnitt in Sinfonien Leos, derjenige der Einleitung zur *Zenobia* (1725)⁷⁶, hat wieder das übliche *Largo*, allerdings als Diminutiv *Larghetto*. Er unterscheidet sich von den beiden eben behandelten Abschnitten durch seine Stellung zu den Außensätzen. Bewegen sich jene Überleitungsabschnitte im Klangraum der VI. Stufe und kadenzieren sie zu deren Dominante (phrygisch), so bleibt der vorliegende Abschnitt innerhalb der Tonart der Ecksätze. Sogar die große Tonikaterz wird beibehalten:



⁷² Trotz der Schlüsselvorzeichnung mit zwei #, wodurch über der Stufe *Cis* primär kein reiner Dreiklang steht. Vgl. dazu S. 101 ff.

⁷³ Die Tatsache, daß diese Sinfonie statt eines ausgebauten Mittelsatzes einen Überleitungsabschnitt zwischen die beiden Ecksätze schiebt, berechtigt mit dazu, sie und damit das Oratorium vorzudatieren. Vgl. S. 226 f.

⁷⁴ Katalog Nr. 98. Der erste Satz endet mit Ganzschluß auf *D*.

⁷⁵ Die gleiche Tempomärke trägt der Überleitungsabschnitt der Einleitung zu Porporas *Cantata a quattro voci* (1712).

⁷⁶ Er bildet das Kadenzziel des Anfangssatzes. Vgl. S. 229.

Dadurch, daß die Tonart dieses Überleitungsabschnittes mit derjenigen der Außensätze identisch ist, besteht zwischen dem offenen Ende des zweiten und dem Beginn des dritten Satzes eine *V—I*-Beziehung. Diesem dominantischen Zusammenhang wird offensichtlich dadurch Rechnung getragen, daß der Abschluß nicht mit den typischen Schritten der phrygischen Kadenz (Vorhalt 7/6), sondern als harmonischer Halbschluß gebildet wird. Man beachte im Baß den Leitton von der erhöhten IV. zur V. Stufe.⁷⁷

Sehr eng verwandt mit diesem Überleitungsabschnitt ist — sowohl in bezug auf die Folge der Klänge als auch auf die Ausführung in den Stimmen — der Überleitungsabschnitt der Einleitung zum *Argento* (1. Fass., 1728). Auch dieser bleibt innerhalb der Tonart der Ecksätze (*D-Dur*) und endet mit einem Halbschluß. Tempomärke (*Largo e staccato*) und Rhythmus der ersten drei Takte hat er allerdings mit dem Überleitungsabschnitt der Sinfonie zum *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario* (1724?) gemeinsam.⁷⁸ Das Abkommen vom Klangraum der VI. Stufe, das Beibehalten der Sinfonietonart auch für den Überleitungsabschnitt, hängt wohl mit der eigenartigen Erscheinung Ende der 20er-Jahre des 18. Jahrhunderts zusammen, von der wir schon einmal sprachen⁷⁹, mit jener Erscheinung nämlich, daß anstelle der bisher bevorzugten Parallele fast schlagartig die Variante als beliebteste Mittelsatztonart tritt.⁸⁰

Die Sinfonie zu *Il trionfo di Camilla* (1726) verwendet die beiden Ecksätze der *Zenobia*-Sinfonie, der eben besprochene Überleitungsabschnitt wird durch ein gearbeitetes Stück völlig anderen Aussehens ersetzt:

à mezza voce

Vv.

à mezza voce

Va.

col B.

B.

col B.

usw.

col B.

Violoncelli soli, senza Cembali

⁷⁷ Auch in der Sinfonie zu Vincis *Eraclea* (1724) wird für den Überleitungsabschnitt die Tonart der Ecksätze beibehalten. Der Zusammenhang *V—I* verändert aber dort die phrygische Kadenz nicht. Vgl. S. 166 f. Dies ist auch in den späteren Sinfonien Leos der Fall, sofern am Übergang vom zweiten zum dritten Satz eine *V—I*-Beziehung besteht (in etwa zwei Dritteln der Leoschen Sinfonien der 30er- und 40er-Jahre).

⁷⁸ Vgl. das Incipit Katalog Nr. 102.

⁷⁹ S. 72.

⁸⁰ Dies ist bei A. Scarlatti schon früh vorgebildet. Viele Überleitungsabschnitte und mit ihnen verwandte Mittelsätze seiner Sinfonien öffnen sich am Ende zur Dominante der Ecksätze. Vgl. die Einleitungen zu *Il prigioniero fortunato* (1698; Ms. Neapel Cons.), *Eraclea* (1700; hrsg. im KIA v. R. Haas, Die Musik des Barocks,

Es handelt sich um einen Satz, wie er in der Triosonate häufig anzutreffen ist.⁸¹ Über einem in gleichen Notenwerten fortschreitenden Baß werden die Oberstimmen in durchgängigen Vorhaltsbildungen geführt. Sie unterstreichen das Vorwärtstreben des Basses und lassen kaum eine Gliederung zu. Der Zusammenhang mit der Triosonate wird durch die Koppelung der Viola mit dem Baß besonders deutlich.⁸² Der Satz öffnet sich am Ende in der Art eines Überleitungsabschnitts mit einer phrygischen Kadenz zur Dominante der Ausgangstonart *fis* (2 #).⁸³ Im Baß findet sich dabei jener Quartgang (hier *fis*—*cis*), der bereits bei der Behandlung der Überleitungsabschnitte in Sinfonien Porporas und Vincis als häufig anzutreffen bezeichnet wurde.⁸⁴

Einen ganz ähnlichen Mittelsatz besitzt schon die erste Opernsinfonie Leos, diejenige zum *Pisistrato* (1714).⁸⁵ Das Stück ist wesentlich kürzer als der eben besprochene Satz (12 Takte gegenüber 22 Takten). Es beginnt in den Oberstimmen mit den gleichen Quartsprüngen. Im Baß findet sich wieder die fortlaufende Viertelbewegung (Tempobezeichnung *Largo*).⁸⁶ Da das offen endende Stück die gleiche Tonart wie die Ecksätze aufweist — *g*(1 b) —, besteht am Ende zum folgenden Satz hin wieder ein dominantisches Verhältnis. Hier wird indessen nicht wie im Überleitungsabschnitt der Sinfonie zur *Zenobia* die Konsequenz daraus gezogen und die phrygische Kadenz in einen harmonischen Halbschluß umgewandelt (im Baß die Quarte *g*—*d*).

Wenden wir uns nun den periodisch strukturierten Mittelsätzen der Leo-

Potsdam 1929, S. 208), *Sedecia Re di Gerusalemme* (1706; hrsg. bei Botstiber S. 256), *Cambise* (1719; Ms. *Neapel Cons.*) und zu *La Griselda* (1721; hrsg. v. A. Davison — W. Apel, *Historical Anthology of Music*, Bd. 2, Cambridge/Mass. 1950, S. 156 f.).

⁸¹ Ähnlich z. B. der langsame Einleitungssatz aus A. Corellis op. 1/10 (GA Bd. 1, S. 56). Die Tempobezeichnung lautet hier — wie häufig für solche Sätze in Corellis Werken — *Grave*. Vgl. die Bemerkungen zum Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Astianatte* (1725) o. S. 167 ff.

⁸² Die gleiche Struktur weist der Mittelsatz der Einleitung zu A. Scarlattis *La caduta de' decemviri* (1697; Ms. *Neapel Cons.*) auf. Dort wird die Viola aber nicht an den Baß gekoppelt, sondern als Füllstimme verwendet. Außerdem wird die Anlage des Tanzes nachgeahmt: Das Stück zerfällt durch die Wiederholungszeichen deutlich in zwei Teile (||: *F*—*C* :||: *C*—*F* :||).

⁸³ Also trotz der Vorzeichnung mit zwei # nach *Cis*, worüber primär kein reiner Dreiklang steht.

⁸⁴ Vgl. S. 168. Das Stück wird als Mittelsatz für die in *Dresden LB* erhaltene *A*-Dur-Sinfonie, die fälschlich unter dem Namen Porporas geht, wiederverwendet (vgl. S. 228, Anm. 19; Tempomärke *Andante*). Vor dem phrygischen Schluß werden dabei zwei Takte eingefügt, so daß das Stück jetzt deutlich in 7+7+7+3 Takte gegliedert werden kann. Die Va. ist nun durchweg Oktavkoppel des Basses.

⁸⁵ Incipitkatalog Nr. 92.

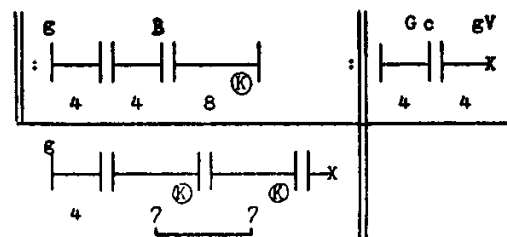
⁸⁶ Vgl. dazu den ebenfalls mit *Largo* überschriebenen Mittelsatz der Einleitung zu A. Scarlattis *Giuditta* in der Hs. *Cambridge* (C-Takt; hrsg. v. L. Bianchi, Rom 1966).

schen Opernsinfonie zu. Sie sind vereinzelt schon in Einleitungen der 20er-Jahre anzutreffen und beherrschen dann die Sinfonien der 30er- und 40er-Jahre völlig. Drei Typen sind zu unterscheiden. Wir lernten sie bereits in Mittelsätzen von Sinfonien Porporas, Vincis und Pergolesis kennen.

Zwei Stücke zeigen jenen Typus im straff rhythmisierten C -Takt, zu dessen wichtigsten Merkmalen der Auftakt von der Unterquart (ein Viertel) gehört. Der Anfang des Mittelsatzes der Sinfonie zu *Lo matrimonio annascuso* (1727) erinnert dabei direkt an den Beginn des gleichen Satzes der Sinfonie zu Porporas *Imeneo in Atene* (1726)⁸⁷:



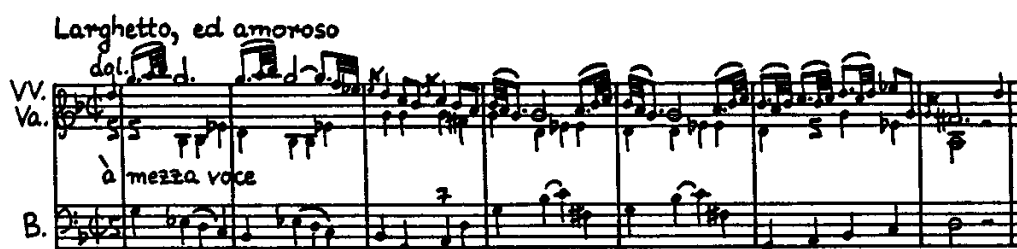
Mit der periodischen Struktur stellen sich sofort die klare Aufgliederung in einzelne Teile sowie Wiederholungszeichen ein. Die viertaktigen Kopfglieder der Außenteile entsprechen sich. Am Schluß öffnet sich der Satz in einer phrygischen Kadenz nach g V, also nach D , das im folgenden Schlußsatz wieder zur Tonika wird. Ein funktioneller Zusammenhang $V-I$ zwischen dem sich öffnenden Mittel- und dem Schlußsatz besteht somit nicht:



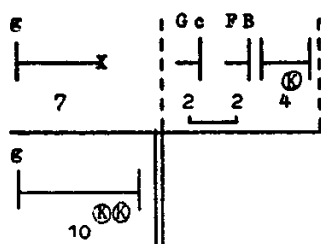
Das andere diesem Satztypus nachgebildete Stück ist der Mittelsatz der Sinfonie zum *Demetrio* (4. Fass., 1741⁸⁸). Hier finden sich auch die sonst für diesen Typus feststellbaren, die rhythmische Straffheit bewirkenden Punktierungen. Das erste in einem Halbschluß endende Glied ist ungeradzahlig (siebentaktig):

⁸⁷ Beispiel S. 179 f. Vgl. ferner die Mittelsätze der Sinfonien zu Pergolesis *Salustia* (1731/32) und *Lo frate 'nnamorato* (1732), Beispiele S. 216.

⁸⁸ Die Sinfonie wahrscheinlich früher anzusetzen. Vgl. S. 255 ff.



Über eine Sekundrückung wird die Parallele *B* erreicht und abkadenziiert. Der dritte Teil lehnt sich an das siebentaktige Anfangsglied an, schließt aber voll ab. Wiederholungszeichen fehlen:



Ungleich häufiger sind Mittelsätze der beiden anderen Satztypen. Mit einem bestimmten Tanz (Siciliana) läßt sich nur einer von beiden in Verbindung bringen. Wir werden ihn später behandeln. Der andere Satztypus, mit dem wir uns zunächst befassen wollen, hat als typische Merkmale die Notierung im einfachen Dreiertakt (gewöhnlich $\frac{3}{4}$ -, in zwei relativ späten Sinfonien $\frac{3}{8}$ -Takt) mit oder ohne Auftakt sowie häufige Achtelbewegung (bzw. im $\frac{3}{8}$ -Takt Sechzehntelbewegung), die gerne punktiert wird oder in Achteltriolen (bzw. Sechzehnteltriolen) umschlägt. Die Tempobezeichnungen reichen von *Andante* über *Andantino* und *Larghetto* bis zu *Allegretto*, geben also eine mäßige, aber keineswegs schleppende Bewegung an. Dies wird durch die straffe Art, welche diese Sätze an sich haben, bestätigt. Der vorliegende Satztypus erinnert besonders durch seine Punktierungen stark an den eben behandelten \mathbb{C} -Typus, steht aber in einer völlig andersartigen Taktart. Wir haben ein Stück mit solchen Merkmalen ($\frac{3}{8}$ -Notierung) bereits im Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Semiramide riconosciuta* (1729) kennengelernt.⁸⁹ Die Bezeichnung *Adagio* darf uns nicht hindern, in jenem Satz besonders durch die durchgehenden Punktierungen (lombardisch) eine gewisse rhythmische Vitalität zu empfinden, die wir eher mit einer Tempomärke in der Nähe von *Andante* bezeichnen würden, mit einer der Überschriften also,

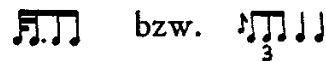
⁸⁹ Vgl. S. 182. Vielleicht kann man auch den Mittelsatz der Einleitung zu Porporas *Ifigenia in Aulide* (1735) hierher rechnen (besprochen S. 181).

wie wir sie in den zu behandelnden Sätzen Leoscher Opernsinfonien antreffen. Würde das *Adagio* in der heutigen Bedeutung ausgeführt, so würde der rhythmische Fluß völlig zerfallen.⁹⁰

Der Zusammenhang dieses Stückes von Vinci mit den Leoschen Sätzen wird besonders deutlich im Mittelsatz der Sinfonie zu Leos *Farnace* (1736):



Den ersten acht Takten dieses Mittelsatzes liegt eine den Takten 1—8 des Stückes von Vinci völlig gleiche Haltung zugrunde: Der erste Takteil wird rhythmisch besonders markiert:



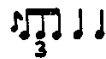
ein Auftakt fehlt. Mit T. 3 setzt die belebende Sechzehntel- bzw. Achtelbewegung ein, die jeweils zum geradzahligen Takt hindrängt. Auch im zweiten Teil liegt in beiden Sätzen eine analoge Haltung vor, deutlich wird dies vor allem in der Berührung des sog. neapolitanischen Sextakkords kurz vor der Kadenz. Statt des Kadenzzieltakts setzt im Mittelsatz der *Farnace*-Sinfonie, als Trugschluß auf der VI. Stufe erreicht, ein dreitaktiges Glied ein, das den Satz nach *d V* öffnet.⁹¹

Ganz ähnlich dem Mittelsatz der *Farnace*-Sinfonie erscheint auf den ersten Blick der Mittelsatz der Einleitung zu Leos *Le nozze di Psiche con Amore*

⁹⁰ Auf diese Weise wird in heutigen Aufführungen ähnlichen Stücken aus dem 18. Jh. oft jegliches Leben genommen.

⁹¹ Als Überleitungsabschnitt kann man dieses Stück keineswegs bezeichnen, wie dies Green tut (S. 81: „transitionary movement“). Green scheint die Unvereinbarkeit der periodischen Struktur mit dem typischen Überleitungsabschnitt nicht klar zu sein. Die Tatsache, daß ein Satz keine mehrteilige Anlage aufweist, wie dies im vorliegenden, nur aus einer einzigen Periode bestehenden Stück der Fall ist, berechtigt nicht ohne weiteres dazu, von einem Überleitungsabschnitt zu sprechen.

(1738), nur daß statt des $\frac{3}{4}$ -Takts der $\frac{3}{8}$ -Takt für die Notierung gewählt wird. Bei näherem Betrachten stellt es sich heraus, daß die beiden Stücke nicht nur ähnlich sind, sondern ein identisches rhythmisch-harmonisches Gerüst aufweisen.⁹² Ganz deutlich ist die Übereinstimmung beider Sätze im Baß nachzuvollziehen, während sich in der Ausführung der Oberstimmen Unterschiede ergeben.⁹³ Statt der Triolenmarkierung des Einsatzes



ist im Mittelsatz der Sinfonie zu *Le nozze di Psiche con Amore* der erste Taktteil wie im zum Vergleich herangezogenen Stück Vincis nur zweifach unterteilt:



statt der Zweiergliederung der folgenden Achtelbewegung finden sich die für den Satztypus charakteristischen und sehr oft anzutreffenden Triolen (innerhalb des $\frac{3}{8}$ -Takts Sechzehntel). Das sich öffnende Schlußglied hat hier die regelmäßige, gerade Anzahl von vier Takten mit dem bekannten Quartgang im Baß (*d—A*).

Zum ersten Mal in Leos Sinfonien findet sich dieser Satztypus im Mittelsatz der Einleitung zu *La semmeglianza de chi l' ha fatta* (1726).⁹⁴ Die charakteristischen Punktierungen, die häufig in Triolen umschlagen, sind vorhanden; ein Auftakt fehlt. In der Anlage gleicht der Satz den eben besprochenen Stücken, d. h. er besteht aus einer einzigen ziemlich umfangreichen Periode (zwei Hälften: 8/14⁹⁵), unter deren Ziel sich wieder ein (hier wie in der *Farnace*-Sinfonie) dreitaktiges Glied schiebt, das den Satz in einer phrygischen Kadenz nach *d* V öffnet, somit zur Dominante des Schlußsatzes (*D*). Nach dem ersten Halbsatz findet sich ein Doppelstrich, der die Wiederholung des ersten, möglicherweise auch des zweiten Gliedes verlangt. In letzterem Falle darf wohl angenommen werden, daß zunächst mit T. 15 des zweiten Halbsatzes geschlossen wurde, worauf nach der Wiederholung die folgenden sich zum Schlußsatz hin öffnenden Takte angefügt wurden. Ihre Funktion ist die Öffnung zum Folgenden hin, nicht zur eigenen Wiederholung. Irgendwelche Hinweise für eine solche Ausführung sind allerdings nicht vorhanden⁹⁶:

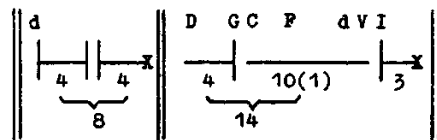
⁹² Auch in den Schlußsätzen der beiden Sinfonien bestehen Zusammenhänge. Vgl. die Incipits im Katalog Nr. 112 u. 117.

⁹³ Die Viola hat nun einen eigenen Part. Sie stellt einen Teil der Generalbaßaussetzung dar.

⁹⁴ Incipitkatalog Nr. 99.

⁹⁵ Der zweite Halbsatz ist eigentlich ungeradzahlig, wird aber durch die Verschränkung mit dem folgenden Glied geradzahlig, zum offenen 14-Takter.

⁹⁶ Der Doppelstrich, der eine Wiederholung fordert, ist ein deutlicher Beweis



Häufiger begegnet dieser Satztypus mit einem Auftakt von einem Takteil Dauer, z. B. in den Mittelsätzen der Sinfonien zu *Emira* und *Lucio Papirio* (beide 1735). Diese beiden Stücke gehören insofern zusammen, als der erste Satz beidemal mit einem Trugschluß auf der (erniedrigten) VI. Stufe als Kadenzziel endet (der Zieltakt steht jeweils bereits unter der neuen Taktsigle), worauf die Mittelsätze mit offenen Gliedern einsetzen. In der *Lucio Papirio*-Sinfonie sind dies zwei sich entsprechende Zweitakter innerhalb von $g(1b)$, der Tonart des Mittelsatzes⁹⁷, die sofort auf der Parallele *B* wiederholt werden⁹⁸:



Eine Sekundrückung von zweimal einem (!) Takt ($G-c / A-D$) führt über die Dominante nach g zurück, das in mehreren Gliedern bestätigt wird. Der Satz schließt voll ab, die rhythmische Formel



durchzieht das ganze Stück. Gegen Ende füllen die typischen Triolen zweimal den ganzen Takt aus. Von der Anlage her haben wir wieder einen Satz einfachster Art vor uns, ein Stück, das es zu keiner Mehrteiligkeit bringt.

gegen die Auffassung solcher einteiliger periodisch strukturierter Sätze als Überleitungsabschnitte.

⁹⁷ Die Ecksätze stehen in G-Dur.

⁹⁸ Im ersten Takt des Beispiels sind mit einer Halben auf 1 und 2 noch die Bläser beteiligt, Ob. g^1-g^2 , Hr. $g-g^1$.

Andantino

V.
Va.
B.

à mezza voce

$\begin{array}{c} \text{d VI} \\ \text{---X---X---} \\ 4 \quad 4 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{D G} \quad \text{C F} \quad \text{G C} \quad \text{A A} \\ \text{---} \quad \text{---} \quad \text{---} \quad \text{---} \\ 2 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ 4 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ 2 \end{array}$


$\left[\text{bew. ---X---} \right]$

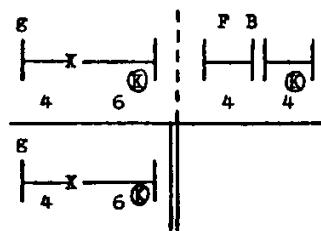
3

⁹⁹ In der Einleitung zum *Siface* (1737), welche die *Emira*-Sinfonie wiederverwendet, stehen statt dessen vier Takte. Ansonsten stimmen die beiden Sätze im Bau überein.

¹⁰¹ Im ersten Takt des Beispiels wirken auf dem ersten Viertel noch die Bläser mit, Ob. I auf *fis*², Ob. II auf *a*², Hr. I auf *d*¹, Hr. II auf *a*¹.



Die Merkmale des zugrundeliegenden Satztypus sind vollständig vertreten, es finden sich sowohl Takte mit punktierten Achteln als auch mit Achteltrio-
len. Die Hervorhebung des Satzbeginns durch eine besondere rhythmische
Markierung (hier ) , wie wir sie bereits in den Mittelsätzen der
Sinfonien zu *Farnace* (1736) und *Le nozze di Psiche con Amore* (1738) wie
auch im Mittelsatz der Einleitung zu Vincis *Semiramide riconosciuta* (1729)
angetroffen haben, ist auch hier vorhanden. Der Satz schließt voll ab:



Der Mittelsatz der Sinfonie zum *Alidoro* (1740) ist zweiteilig. Nach einem
viertaktigen geschlossenen Kopfglied gelangt er über eine Sekundrückung von
zweimal zwei Takten (*D—g / C—F*) zur Durparallele, die in zwei sich ent-
sprechenden Gliedern (T. 14—17) abkadenziert wird:

Andante
à mezza voce

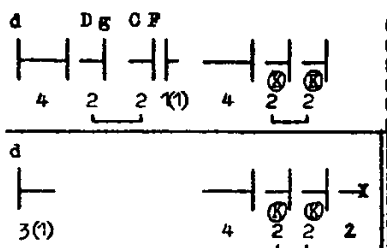
Interessant sind dabei die auf die Sekundrückung folgenden Takte (9 ff.), da hier der selten anzutreffende Fall einer Verschränkung eines mit Halbschluß endenden und eines offen beginnenden periodischen Gliedes vorliegt. Aus den beiden nebeneinandergestellten Gliedern:




(T. 9/10 und 10—13) wird die Einheit:



(T. 9—13).¹⁰² Bemerkenswert ist die genaue dynamische Differenzierung in diesen Takten, wie sie in den neapolitanischen Opernsinfonien dieser Zeit, auch in denjenigen Leos, sonst kaum gefunden werden kann. Der zweite Teil des Satzes (T. 18 ff.) stellt eine Reprise des ersten dar, allerdings ohne Ankadenzieren einer anderen Stufe. Wie so oft tritt auch hier deswegen Reprisenkürzung ein. Die Verschränkung des Gliedes T. 10 ff. geschieht nun bereits mit dem viertaktigen Kopfglied, das zu diesem Zweck aus einem geschlossenen Glied in ein viertaktiges Glied mit Halbschluß umgewandelt wird. Alle im ersten Teil dazwischenliegenden Takte, bezeichnenderweise vor allem die aus der Ausgangsstufe herausführende Sekundrückung, entfallen. Nach den Kadenzgliedern, die denjenigen des ersten Teils entsprechen, besorgt ein Zweitakter in einer phrygischen Kadenz die Öffnung zum dritten Satz (*D-Dur*) hin. Bau:

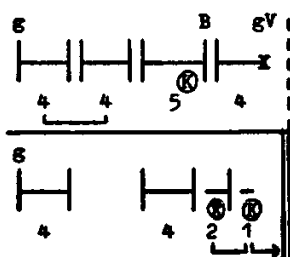


Ebenfalls zweiteilig (*g—B / g—g*), aber in einer weniger klaren Anlage, ist der Mittelsatz der Sinfonie zur *Olimpiade* (1737). Er ist im $\frac{3}{8}$ -Takt notiert.¹⁰³ Die -Bewegung durchzieht das ganze Stück. Parallel verlaufen nur die Kopfviertakter der beiden Teile. Statt des letzten Kadenzzieltaktes setzt der dritte Satz ein, eine Wiederholung der Reprise des ersten Satzes (Gerüstbau)¹⁰⁴:

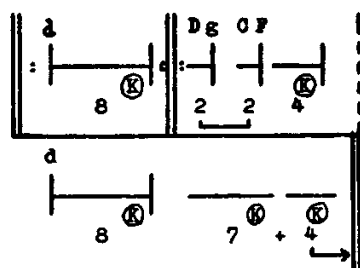
¹⁰² Vgl. auch den ersten Satz von Leos *S. Elena-Sinfonie* (S. 238, Anm. 37).

¹⁰³ Incipitkatalog Nr. 115.

¹⁰⁴ Vgl. o. S. 242 f.



Wie schon im ersten, so erweist sich auch im Mittelsatz die in *Genua Cons.* handschriftlich in Stimmen erhaltene Sinfonie als in unmittelbarer Nähe zur *Olimpiade*-Sinfonie stehend: Die Anlage ist die gleiche, es handelt sich auch hier um ein zweiteiliges Stück, dessen beide Teile nur in der ersten Hälfte, in den hier achttaktigen Kopfgliedern, übereinstimmen, während sie in der zweiten Hälfte nicht parallel gebaut sind (die Wiederholung des Kopfgliedes im ersten Teil ist nicht, wie im eben behandelten Satz, ausgeschrieben, sondern wird durch Wiederholungszeichen verlangt):



Vom Typus her gesehen fällt dieser Satz (*Allegretto*), obwohl er ebenfalls in einem Dreiertakt notiert ist, aus dem Rahmen der behandelten Stücke im $\frac{3}{4}$ - bzw. $\frac{3}{8}$ -Takt. Es fehlen ihm sowohl Punktierungen als auch Triolenketten. Vielleicht stellt diese Art das unkolorierte Vorbild des besprochenen Satztypus dar¹⁰⁵:



Eine ungefähr gleiche Anzahl von Sätzen wie die eben besprochenen Stücke zeigt denjenigen Satztypus, der uns als letztes der für den Mittelsatz der Leoschen Sinfonie nachweisbaren Vorbilder noch zu besprechen bleibt. Es handelt sich um Stücke, die eindeutig der *Siciliana* nachgebildet sind. Sie

¹⁰⁵ Vgl. etwa den ebenfalls mit *Allegretto* überschriebenen Mittelsatz der Sinfonie zu *Il castello d' Atlante* (1734; besprochen S. 267 f.).

sind alle im (echten) $\frac{6}{8}$ -Takt notiert¹⁰⁶ und weisen somit den für diese Taktart typischen federnden Rhythmus auf. Fast durchweg besitzen sie einen Auftakt von einem Achtel Dauer. Benennungen der Sätze fehlen, da sie in der Anlage nicht der Regelmäßigkeit des Tanzes entsprechen. Wir sind dem Sicilianatypus in den bisher behandelten Sinfonien bereits einmal im Mittelsatz der Einleitung zu Vincis *Alessandro nell'Indie* (1729) begegnet. Steht dieser in einer Durtonart, so weisen sämtliche Sicilianastücke Leos eine Tonart mit kleiner Tonikaterz auf. Tempomarken finden sich selten (*Larghetto* mit Zusätzen, die das Ständchenhafte dieser Stücke unterstreichen); sie sind unnötig, da sich das Tempo giusto aus dem Tanzvorbild von selbst ergibt. Der in fast allen diesen Stücken anzutreffende Hinweis *a mezza voce* deutet auf eine Reduzierung der Besetzung (also der Streicher, denen allein die Ausführung dieser Sätze obliegt), die gelegentliche Bemerkung *senza Cembalo* gilt sicherlich für alle Sicilianastücke. Die Aussetzung des Basso continuo nur durch Lauteninstrumente paßt gut zur Art dieser Stücke. Sicher gehörte auch das Pizzicato der begleitenden Streicher mit zum Bild, obwohl es sich nur ein einziges Mal bezeichnet findet.¹⁰⁷

Zum ersten Mal treffen wir den Sicilianatypus bei Leo im Mittelsatz der Sinfonie zum *Evergete* (1731) an:

à mezza voce

Gleich zu Anfang haben wir die schon in Vincis *Alessandro*-Sinfonie festgestellten typischen Rhythmen, $\frac{6}{8}$ in der Oberstimme (hier verziert: $\frac{6}{8}$), $\frac{6}{8}$ in den Begleitstimmen. Ein Merkmal der Leoschen Sicilianastücke ist die häufige Auflösung des Rhythmus in den Oberstim-

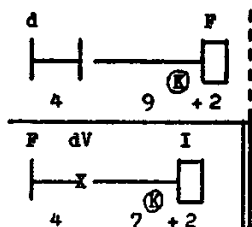
¹⁰⁶ Mit Ausnahme des Mittelsatzes der *Ciro riconosciuto*-Sinfonie (1739). Wir werden darauf zu sprechen kommen.

¹⁰⁷ Vgl. zu diesem Abschnitt S. 45 f.

men zur fortlaufenden Sechzehntelbewegung, z. B. in T. 3 (bei Vinci wird der Grundrhythmus durchweg beibehalten). Das Stück ist zweiteilig wie die meisten der Leoschen Mittelsätze dieses Satztypus. Nach einem geschlossenen viertaktigen Kopfglied innerhalb von *d*-Moll mit der für die Siciliana charakteristischen Zäsurfloskel



wird sofort zur Durparallele weitergeschritten. Die zweite Hälfte der den ersten Teil bildenden Periode ist elftaktig. Die ungerade Taktzahl ergibt sich durch das zweitaktige Kadenzziel, d. h. durch einen Schlußstein, der bei periodischer Struktur (es gehen keine Stauungsglieder, also Gerüstbauglieder voraus) ungewöhnlich ist. Der federnde Rhythmus schießt gleichsam über die Ebenmäßigkeit der periodischen Struktur hinaus. Zu Beginn des zweiten Teiles (T. 16 ff.) steht ein Viertakter mit Halbschluß, der zur Ausgangstonart zurückleitet. In ihm klingt das Kopfglied des ersten Teiles an. Auch im zweiten Teil ist die zweite Hälfte der Periode durch einen zweitaktigen Schlußstein ungeradzahlig (neun Takte). In den beiden Teilen entsprechen sich (abgesehen von der verschiedenen Stufe) die jeweils letzten sieben Takte. Diese Beobachtung, daß die Parallelität der Teile (bei dreiteiliger Anlage die der Außenteile) nur schwach ausgebildet ist, werden wir in den Sicilianastücken Leos oft machen können. Meist divergieren auch die Schlüsse der einzelnen Teile. Bau des vorliegenden Satzes:



Verhältnismäßig klar gebaut ist allerdings der ebenfalls zweiteilige Mittelsatz der Sinfonie zu *La simpatia del sangue* (1737), der in der seltenen *f*-Tonart steht¹⁰⁸:

¹⁰⁸ Der erste Satz endet offen (Halbschluß auf *F* V).



Hier erscheint das geschlossene viertaktige Kopfglied (gleiche Zäsurfloskel wie im vorigen Stück) unverändert und auf der gleichen Stufe auch zu Beginn des zweiten Teiles (T. 15 ff.). Im ersten Teil wird die Durparallele nicht wie im vorigen Stück unmittelbar neben dieses Glied gestellt, sondern über eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten ($G-C / F-b$; $b = A_s II$) erreicht und abkadenziert. Zwischen die Kadenzschritte in T. 11 und das Kadenzziel T. 14 schieben sich zwei Stauungsglieder, die eigenartigerweise nur jeweils einen ($\frac{6}{8}$ -)Takt umfassen.

Mit diesen beiden Eintaktern müssen wir uns näher befassen, da sie uns einen Einblick in die Struktur des echten $\frac{6}{8}$ -Taktes gewähren. Zur Regelmäßigkeit der Gerüstbaustruktur gehört, daß die einzelnen offen zum nächstfolgenden Glied hinzielenden Glieder geradzahlig sind. Dies gilt auch für die sog. Stauungsglieder, die nichts anderes sind als statt des Zieltakts innerhalb periodischer Struktur einsetzender Gerüstbau. Sie umfassen meist zwei Takte oder ein Vielfaches von zwei Takten. Kadenzwiederholungen im Abstand von Einzeltakten dagegen stellen keine Stauungsglieder, keine Gerüstbaustruktur dar, sondern sind entweder ein Merkmal von Generalbaßmusik¹⁰⁹ oder Erweiterungen innerhalb von periodischer Struktur. Trotzdem empfinden wir im vorliegenden Stück die beiden Einzeltakte nicht als bloße Kadenzwiederholungen, als Erweiterung und somit als eine Unregelmäßigkeit innerhalb der Periode, sondern als Stauungsglieder, als Einsatz von Gerüstbau. Dies kann nur damit erklärt werden, daß die $\frac{6}{8}$ -Struktur an dieser Stelle in den $\frac{3}{8}$ -Takt umschlägt. Dann setzen, wie im Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Alessandro nell' Indie*¹¹⁰, mit Spatium 12 zwei sich entsprechende Stauungsglieder von je zwei Takten ein, die aber durch das Umschlagen der $\frac{6}{8}$ - in die $\frac{3}{8}$ -Struktur doppelt so schnell wie dort ablaufen. Die Beschleunigung ist deutlich spürbar. Spatium 14 ist sowohl Schlußtakt ($\frac{6}{8}$) der Periode, die es zur rhythmischen Ebenmäßigkeit (Geradzahligkeit) ergänzt, als auch zweitaktiger Schlußstein (zweimal $\frac{3}{8}$) der mit den Stauungsgliedern einsetzenden $\frac{3}{8}$ -Gerüstbaustruktur. Auf Grund dieser zweifachen Bedeutung ermöglicht dieses Spatium ohne weiteres die Rückkehr zur $\frac{6}{8}$ -

¹⁰⁹ Vgl. S. 253.

¹¹⁰ Vgl. S. 174 f.

Struktur, die mit Beginn des zweiten Teils auch tatsächlich vollzogen wird. In Spatium 14 haben wir somit die Antwort auf die Frage zu suchen, wie es zu der eigenartigen Erscheinung kommt, daß mit Spatium 12, ohne daß wir es merken, plötzlich der $\frac{6}{8}$ - in den $\frac{3}{8}$ -Takt umschlägt. In diesem Spatium 14 kommt ein Phänomen zum Ausdruck, auf das bereits einmal hingewiesen wurde, das Phänomen nämlich, daß sich die „offene Zweitaktigkeit“ der Gerüstbaustruktur innerhalb des $\frac{3}{8}$ -Takts mit der $\frac{6}{8}$ -Taktstruktur deckt.¹¹¹ Diese Tatsache ermöglicht es, im $\frac{6}{8}$ -Takt (wie auch im gleich strukturierten \mathbb{C} [$\frac{4}{4}$]-Takt) bei Übergang in Gerüstbau ohne weiteres in den $\frac{3}{8}$ -Takt (bzw. $\frac{2}{4}$ -Takt) überzuwechseln. Zweitaktige Gerüstbauglieder können dann innerhalb von zwei Taktstrichen stehen, das notierte Spatium wird zum Doppeltakt.¹¹² Besonders häufig ist dies bei Stauungsgliedern anzutreffen. Im zum Vergleich herangezogenen Mittelsatz der Sinfonie zu Vincis *Alessandro nell'Indie* ist dies nicht der Fall, dort stehen auch die Stauungsglieder innerhalb der $\frac{6}{8}$ -Struktur, umfassen also je zwei $\frac{6}{8}$ -Takte.

Im zweiten Teil des vorliegenden Mittelsatzes der Sinfonie zu Leos *La simpatia del sangue* kommen sogar Stauungsglieder beider Taktstrukturen unmittelbar nebeneinander vor. Hier ist die zweite Hälfte der Periode eigentlich fünftaktig (die erste Hälfte bildet die Wiederholung des viertaktigen Kopfgliedes), wird aber durch Stauungsglieder in einen offenen Viertakter (T. 19—22) und den Schlußtakt zerlegt:



Dabei entsprechen die beiden Eintakter (T. 23/24) im Anschluß an die Kadenzschritte der Periode den gleichen Gliedern des ersten Teils. Die Taktstruktur schlägt also wieder in $\frac{3}{8}$ um. Das folgende offene Glied von zwei $\frac{6}{8}$ -Spatien kann man als Viertakter innerhalb von $\frac{3}{8}$ -Struktur auffassen; ebenso darf man es aber auch als Zweitakter innerhalb der $\frac{6}{8}$ -Struktur ansehen. Die zweifache Bedeutung ermöglicht die Rückkehr zum $\frac{6}{8}$ -Takt.

¹¹¹ S. 204. Vgl. auch S. 139 f.

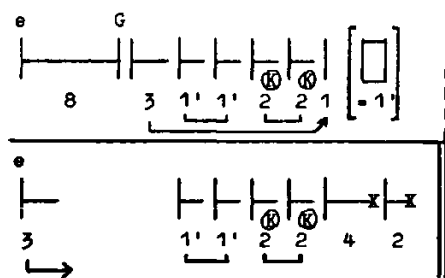
¹¹² Für einen solchen Fall im \mathbb{C} ($\frac{4}{4}$)-Takt vgl. z. B. den zweiten Satz von J. Haydns Streichquartett op. 3/5 (HV III:17). In den Außenteilen schieben sich vor dem Schlußtakt jeweils zwei sich entsprechende Stauungsglieder ein, die je ein \mathbb{C} -Spatium umfassen. Es handelt sich in Wirklichkeit um Zweitakter (Umschlagen in den $\frac{2}{4}$ -Takt).

Daß diese mit dem Schlußklang vollzogen ist, sieht man daran, daß der Zielklang nicht wie am Ende des ersten Teils bis zum vierten Achtel weiterrepetiert wird. Ein solches Gebilde könnte auch als zweitaktiger Schlußstein der $\frac{3}{8}$ -Gerüstbaustruktur aufgefaßt werden, während der Einzelklang klar den die Periode ergänzenden $\frac{6}{8}$ -Schlußtakt repräsentiert.

Das gleiche Nebeneinander von $\frac{3}{8}$ - und $\frac{6}{8}$ -Gerüstbaustruktur findet sich im zweiteiligen Mittelsatz der Sinfonie zu *La morte di Abele* (1738), hier sogar in beiden Teilen, da die Stauungsglieder völlig parallel verlaufen. Der erste Teil dieses Stückes besteht aus einer zwölftaktigen Periode, deren erste Hälfte einen geschlossenen Achttakter darstellt, der in sich zur Parallele G schreitet:

Die zweite Hälfte kadenziiert die neue Stufe ab, zwischen die Kadenzschritte und den Zieltakt werden vier Stauungsglieder eingeschoben, zunächst zwei sich entsprechende Eintakter (= Zweitakter wegen Umschlagens in den $\frac{3}{8}$ -Takt), dann zwei sich ebenfalls entsprechende Zweitakter (Rückkehr zum $\frac{6}{8}$ -Takt). Die Reprise (T. 19 ff.) wird verkürzt, die drei ersten Takte entsprechen dem Satzanfang, darauf folgen sofort die Stauungsglieder, statt des den offenen Dreitakter ergänzenden Periodenzieltaktes setzt ein sechstaktiges (4+2) Glied ein, das den Satz in einer phrygischen Kadenz nach *e* V öffnet (die Ecksätze stehen in G-Dur). Im Baß treffen wir die typische abwärtsführende Quart an. Bau¹¹³:

¹¹³ Den Wechsel vom $\frac{6}{8}$ - zum $\frac{3}{8}$ -Takt in der beschriebenen Weise bezeichne ich durch ein Häkchen neben der Zahl. Dieses Zusatzzeichen bedeutet, daß die dazugehörige Zahl nun nicht mehr Einzeltakte, sondern Spatien von je zwei Takten Umfang angibt.



Im ebenfalls zweiteiligen Mittelsatz der Sinfonie zur *Andromaca* (1742) tritt die $\frac{3}{8}$ -Struktur nicht erst mit dem Einsatz der Stauungsglieder ein:

Amoroso
à mezza voce

Am Anfang des Stückes steht ein sechstaktiges Kopfglied, das dadurch entsteht, daß die zweite Hälfte des Viertakters, wie wir ihn bisher meist an der Spitze der Leoschen Sicilianasätze trafen, wiederholt wird. Die scharfe Zäsurfloskel:



die sonst im vierten Takt steht, wird zum sechsten hin verschoben.¹¹⁴ Dieses sechstaktige Glied wird aber sofort zum Achttakter weitergesponnen, der wie der Anfang des eben behandelten Mittelsatzes der Sinfonie zu *La morte di Abele* in sich zur Durparallele führt. Aber nicht nur darin stimmen die beiden Sätze in den achttaktigen Kopfgliedern überein. Betrachtet man jeweils die Takte 6—8 näher, so bemerkt man, daß sie, wenn man von den verschiedenen Tonarten absieht, gleich gebaut sind. In T. 8

¹¹⁴ Vgl. dazu die Bemerkungen zum Beginn des zweiten Satzes der Sinfonie zu Pergolesi *Flaminio* (1735), S. 217.

handelt es sich allerdings nur um eine scheinbare Gleichheit. Während in der *Abele*-Sinfonie die Folge $c^1—b^1—g^2$ den Rhythmus



und somit einen echten $\frac{6}{8}$ -Takt bildet (im Baß wird ein gleichbleibender Ton — g — durch das ganze Spatium repetiert, die Zäsur in der Oberstimme federt bis zum vierten Achtel des Spatiums weiter), umfassen die analogen Töne $b^1—a^1—f^2$ in der Sinfonie zur *Andromaca* nur drei gleiche Achtel:



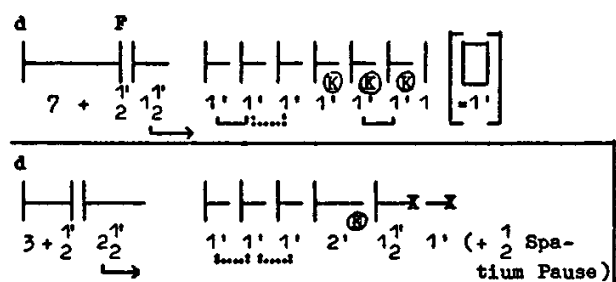
Damit wird das typische Merkmal des $\frac{6}{8}$ -Takts, das Durchziehen der Bewegung im gleichbleibenden Klang bis zum vierten Achtel, aufgegeben, und sofort schlägt die Struktur in den $\frac{3}{8}$ -Takt um, das Bewegungsziel g^2 in der *Abele*-Sinfonie wird zum Auftakt f^2 in der *Andromaca*-Sinfonie. Von der zweiten Hälfte des achten Spatiums (jetzt wegen des Umschlagens in den $\frac{3}{8}$ -Takt Spatium = Doppeltakt) bildet sich ein geschlossenes Glied von vier $\frac{3}{8}$ -Takten, unter dessen Zieltakt sich die $\frac{3}{8}$ -Stauungsglieder schieben. Diesem Viertakter liegt im Baß der abwärtsführende Quartgang $B—F$ zugrunde, den die Violinen nach oben austerzen ($d^2—a^1$). Er umfaßt vier $\frac{3}{8}$ -Einheiten. Auch der analogen Stelle im Mittelsatz der *Abele*-Sinfonie (T. 9—12) liegt ein abwärtsführender Quartgang zugrunde, ausgehend vom c^2 (Violen) und zum G hinzielend (Baß; die Violen springen, anstatt zum Zielton weiterzuschreiten, zum d^1 hinab; auch dort wird diese Quarte nach oben ausgeterzt: $e^2—b^1$ in den zweiten Violinen). Da aber kein Bruch in der Taktstruktur vorliegt, umfaßt der Quartgang dort vier $\frac{6}{8}$ -Einheiten. Wir können also sagen, daß sowohl im Mittelsatz der Sinfonie zu *La morte di Abele* wie auch in demjenigen der Sinfonie zur *Andromaca* den ersten Teil eine zwölf-taktige Periode bildet. Während aber in jenem Stück die Maßeinheit gleich bleibt, die zwölf-taktige Periode wirklich zwölf Spatien umfaßt, ändert sich im Mittelsatz der *Andromaca*-Sinfonie die Einheit; zu sieben $\frac{6}{8}$ -Takten treten fünf $\frac{3}{8}$ -Takte (unter den fünften schiebt sich der Einsatz der Stauungsglieder). Dem offenen Glied von elf Spatien (bis zum Einsatz der Stauungsglieder) in der *Abele*-Sinfonie entspricht in der Sinfonie zur *Andromaca* ein offenes Glied von neun Spatien. Im Mittelsatz der *Andromaca*-Sinfonie treten also $\frac{6}{8}$ - und $\frac{3}{8}$ -Struktur innerhalb einer Periode unmittelbar nebeneinander. Das Bindeglied, die mit dem $\frac{6}{8}$ -Takt strukturgleiche offene Zweitaktigkeit des $\frac{3}{8}$ -Gerüstbaus, ist sozusagen nur ideell vorhanden. Dieses Nebeneinanderstellen des $\frac{3}{8}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takts, auch ohne die vermittelnde $\frac{3}{8}$ -Gerüstbaustruktur, wird später von den Wiener Klassikern bei $\frac{6}{8}$ -Notierung ständig angewendet. Zu ihren Satzmitteln gehört dann allerdings nicht nur dieses Nebeneinander verschiedener Taktstrukturen, sondern

auch die gleichzeitige vertikale Zuordnung. Ich kann hier nicht näher darauf eingehen.

Der letzte Takt (16) des ersten Teiles im Mittelsatz der *Andromaca*-Sinfonie ist wieder sowohl zweitaktiger Schlußstein der $\frac{3}{8}$ -Stauungsglieder, als auch einzelner $\frac{6}{8}$ -Takt, der die Rückkehr zur $\frac{6}{8}$ -Struktur ermöglicht. Diese setzt tatsächlich mit der Reprise erneut ein (T. 17 ff.). An deren Beginn finden sich vom Kopfglied des Satzanfangs nur die ersten vier Takte (Repriseenkürzung), die scharfe Zäsurfloskel



steht nun bereits im vierten Takt. Unmittelbar nach dieser Floskel, in der zweiten Hälfte des Spatiums, das dadurch zum Doppeltakt wird, beginnt wieder die periodische $\frac{3}{8}$ -Struktur, die hier ein geschlossenes sechstaktiges Glied bildet, unter dessen Ziel sich wieder Stauungsglieder schieben (teilweise denen des ersten Teils entsprechend). Am Schluß öffnet ein rhythmisch geschlossenes Glied von fünf $(3+2)$ $\frac{3}{8}$ -Takten den Satz phrygisch nach *d* V, somit auch zur Tonart des Schlußsatzes (*D*). In die $\frac{6}{8}$ -Struktur wird nicht mehr zurückgekehrt:



Im Mittelsatz der Sinfonie zu *L'ambizione delusa* (1742) ist der typische Sicilianarhythmus



fast durchweg in die Folge

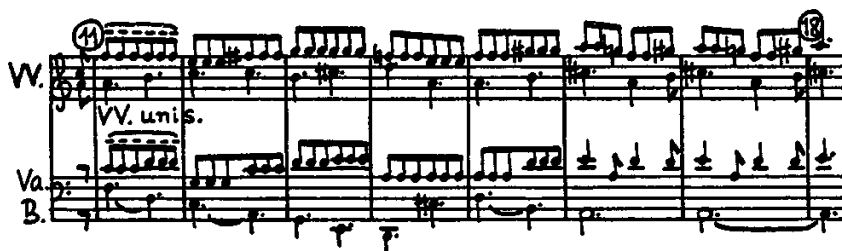


geglättet, erst gegen Ende treten Punktierungen auf.¹¹⁵ Der Satz ist zweiteilig, er endet mit einer phrygischen Kadenz auf *d* V in einem viertaktigen Glied

¹¹⁵ Katalog Nr. 127. Wahrscheinlich wurden die Punktierungen bei der Ausführung des Satzes trotzdem angebracht (vielleicht schon durch den Kopisten in der Reinschrift). Sie gehören zu sehr zur Siciliana, als daß sie von den Instrumentalisten

(Baßquarte $d-A$). Stauungsglieder fehlen, ein Umschlagen der Taktstruktur findet nicht statt.

Als dreiteilig kann man den Mittelsatz der Sinfonie zu *Amor vuol sofferenza* (1739) ansehen¹¹⁶, wenn auch die Anlage nicht sonderlich klar ist. Während die Außenteile deutlich das Gesicht der Siciliana aufweisen, hier sogar noch stärker als in den bisher behandelten Stücken dieses Satztypus bei Leo, da die sonst immer anzutreffende Auflösung des Sicilianarhythmus in fortlaufende Sechzehntel fast völlig fehlt (sie findet sich nur in den Stauungsgliedern des dritten Teils), wirkt der Mittelteil völlig anders¹¹⁷:

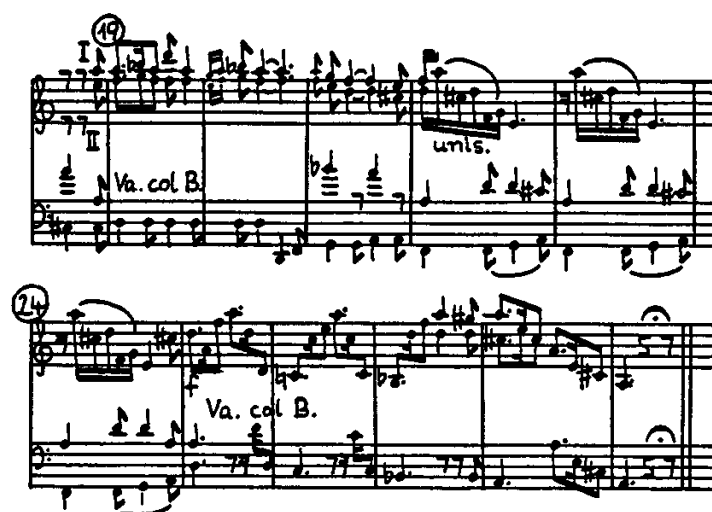


Die gleichmäßigen Achtel sind hier wörtlich zu nehmen, sie bewirken das völlig andere Gesicht dieses Achttakters gegenüber den Außenteilen. Diese verlaufen nur in den ersten drei Takten parallel. Am Anfang des ersten Teiles findet sich wieder ein geschlossener Sechstakter ($4+2$ mit verschiedenen Zäsurbildungen im vierten und sechsten Takt), der aber nicht wie im vorigen Stück sofort weitergesponnen wird, sondern für sich steht. Den Schritt zur Durparallele vollzieht erst der folgende Viertakter. Im dritten Teil (T. 19 ff.) treten nach den ersten drei Takten des Satzanfanges drei Stauungsglieder ein (Umschlagen in $\frac{3}{8}$ -Gerüstbaustruktur), auf die das gewohnte sich öffnende Periodenglied (wieder im $\frac{6}{8}$ -Takt) mit der Baßquarte ($d-A$) folgt, das durch Verdoppelung des Zieltaktes fünftaktig wird:

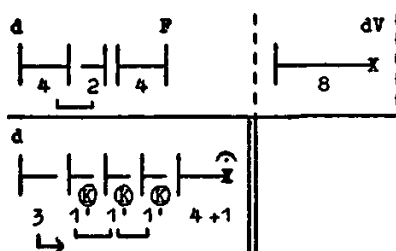
der Zeit unterlassen worden wären. Meiner Ansicht nach ist die glatte Achtelrhythmisierung im Autograph Leos (Unicum) nicht ernst zu nehmen, sondern lediglich Spiegelbild der in Leos Originalhss. stets zu verfolgenden Raschheit, mit der die Einleitungssinfonien niedergeschrieben werden. Leo rechnete wohl damit, daß die Punktierungen selbstverständlich angebracht würden.

¹¹⁶ So auch Green, S. 81 f. Incipitkatalog Nr. 120.

¹¹⁷ Im von mir benutzten Ms. *Paris Cons.* fehlt in T. 13—17 in den Violinen die Unterstimme. Sie ist nach der Ed. von Pastore ergänzt. Ebenso ist T. 13 der Viola geändert (Ms. $b-c^1$).



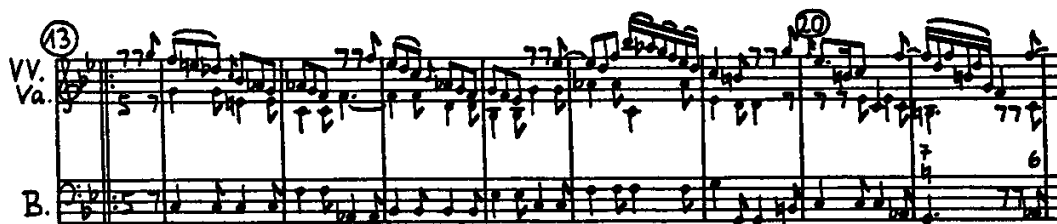
Hier schießt also der federnde Rhythmus der Siciliana in ähnlicher Weise über die durch den periodischen Rhythmus festgelegte Grenze hinaus, wie wir dies schon im Mittelsatz der *Evergete*-Sinfonie (1731) feststellen konnten.¹¹⁸ Bau des Satzes:



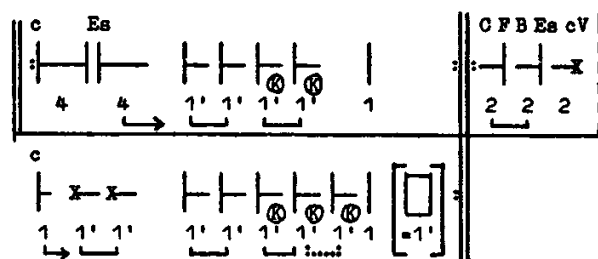
Ist in diesem Stück die Dreiteiligkeit der Anlage weniger spürbar, da sowohl am Ende des ersten Teiles eine scharfe Kadenz (mit ausgeprägten Kadenzschritten) als auch die Parallelität der Schlußglieder in den Außen teilen fehlt, so ist die Dreiteiligkeit im Mittelsatz der Sinfonie zu *S. Elena al calvario* (1734) eindeutig.¹¹⁹ Beide Kriterien sind vorhanden. Der Satz hat überdies Wiederholungszeichen. Gegenüber dem zuletzt behandelten Stück erinnert er durch die häufigen fortlaufenden Sechzehntel wieder stark an die übrigen Sicilianamittelsätze Leos. Auch hier herrscht im Mittelteil (T. 13 ff.), bestehend aus einer Sekundrückung von zweimal zwei Takten (C—F / B—Es) und einem die Reprise mit Halbschluß anpeilenden Zweitakter, glatte Achtelbewegung, die vielleicht trotzdem punktiert auszuführen ist:

¹¹⁸ Vgl. S. 272. Dort Ganzschluß.

¹¹⁹ Incipitkatalog Nr. 109.



Der dritte Teil des Stückes, dessen Beginn das Beispiel noch zeigt (T. 20 f.), bringt vom Kopfglied des Satzanfangs nur den ersten (!) Takt, auf den sofort die Stauungsglieder ($\frac{3}{8}$ -Struktur) folgen. Diese stimmen mit denen des ersten Teils im wesentlichen überein¹²⁰:



Die zwei noch verbleibenden Mittelsätze Leoscher Opernsinfonien, die dem Sicilianatypus nachgebildet sind, zeigen die in den oben behandelten Stücken im $\frac{3}{4}$ - bzw. $\frac{3}{8}$ -Takt ziemlich häufig angetroffene einteilige Anlage. Auch hier ist der Drang der $\frac{6}{8}$ -Struktur zum $\frac{3}{8}$ -Takt hin wieder besonders interessant. Dem Mittelsatz der Sinfonie zu *Nitocri Regina d' Egitto* (1733) fehlt ein Kopfglied, er beginnt gleich nach Art von Überleitungsabschnitten mit einer Sekundrückung, eigenartigerweise von zweimal *drei* Takten (*A—d / H—E*):



¹²⁰ Im Schema sind die sich entsprechenden Glieder übereinandergestellt. Verschiedene Hss., z. B. *Neapel Cons.* 21.4.5 und 21.4.6, wiederholen das erste Stauungsglied des ersten Teils zweimal, so daß dieser 14 statt 13 $\frac{6}{8}$ -Spatien zählt.

Die $\frac{6}{8}$ -Struktur ist in den Repetitionen bis zum vierten Achtel zunächst deutlich spürbar, besonders klar im dritten Takt (Violinen). Die Takte 1—3 werden, um einen Ganzton nach oben versetzt, wörtlich wiederholt. Ein grundlegender Unterschied ist allerdings festzustellen: Verglichen mit T. 3 ist in T. 6 die erste Hälfte des Spatiums gestrichen, die Zielnote e^2 auf dem ersten Achtel entspricht dem in T. 3 mit dem vierten Achtel einsetzenden d^2 . Wenn wir uns an die besondere Eigenart der vermischten Taktarten erinnern, nämlich an die Zusammensetzung des Taktes aus einer starren ersten und einer beweglichen zweiten Hälfte¹²¹, so wundern wir uns nicht, daß durch diese kleine Änderung in T. 6, durch das Streichen der starren ersten Hälfte des Spatiums also, die Struktur sofort in den $\frac{3}{8}$ -Takt umschlägt. Auf die gleiche Weise verwandelten wir oben das Beispiel aus dem Mittelsatz von Beethovens Oktett künstlich vom $\frac{6}{8}$ - in den $\frac{3}{8}$ -Takt. Der $\frac{3}{8}$ -Takt wird in vorliegendem Stück bis zum Schluß beibehalten; lediglich im letzten Spatium wird der auf den Taktstrich folgende Zielklang auf D bis zum vierten Achtel des Spatiums, also (innerhalb der $\frac{3}{8}$ -Struktur) bis zum folgenden Takt, repetiert, somit eigentlich die Struktur des $\frac{6}{8}$ -Takts wiederhergestellt. Der Komponist erinnert sich gleichsam im letzten Augenblick, daß er eine Siciliana, einen $\frac{6}{8}$ -Satz, plante.¹²²

Im ebenfalls einteiligen Mittelsatz der Sinfonie zum *Ciro riconosciuto* (1739)¹²³ geht den Sekundrückungen ein Kopfglied von zehn Spatien mit Halbschluß voraus, bei dem es nicht leicht fällt zu entscheiden, welche Taktstruktur — $\frac{6}{8}$ oder $\frac{3}{8}$ — zugrundeliegt (Beispiel S. 283):

Die Taktsigle spricht für $\frac{3}{8}$ -Struktur, die auch durch die Führung der Oberstimme bestätigt zu werden scheint. Auf der ersten Hälfte des jeweils zweiten Spatiums, also dem dritten Takt innerhalb der (angenommenen) Doppeltaktnotierung steht ein dominantischer Klang, der sich im vierten Takt löst: $E-a$, $C-F$, $A-d$. Diese dominantischen Spannungen können

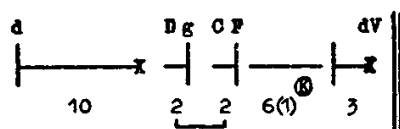
¹²¹ Vgl. S. 139 f.

¹²² Sicher spielt auch hier die Art der Notierung eine Rolle (vgl. S. 152 u. 159 f.). Durch das Überwechseln in den $\frac{3}{8}$ -Takt wird aus dem notierten $\frac{6}{8}$ -Takt ein Spatium von zwei Takten, ein Doppeltakt. Da der Schlußklang zu Beginn des Doppeltaktes erreicht wird, bleibt die zweite Hälfte des Spatiums, somit ein ganzer $\frac{3}{8}$ -Takt, leer. Er wird durch Fortrepetieren des Schlußklangs miteinbezogen, obwohl der periodische Rhythmus diese Schlußbildung eigentlich verbietet. Der durch die Besonderheit der Notierung freie Platz innerhalb des Spatiums wird ausgefüllt.

¹²³ Green (S. 82) bezeichnet den Satz als zweiteilig („binary“). Er versteht auch im Folgenden die Anlage nicht, wenn er behauptet, der erste Teil „moduliere“ zur Subdominante („The first part does not modulate to the relative major, as might be expected, but to the subdominant“). Die Verbindung $D-g$ schließt nicht den ersten Teil ab, ist auch keine „Modulation“, sondern das erste Glied der Sekundrückung, welche die zweite Hälfte der den Satz bildenden einzigen Periode einleitet. Vgl. das Schema des Satzes.



aber auch als Vorhaltsbildungen gehört werden, so daß $\frac{6}{8}$ -Struktur vorliegen würde. Für diese Auffassung spricht vor allem die dynamische Bezeichnung, die jedes zweite Spatium als *forte* verlangt, während das ungeradzahlige jeweils *piano* auszuführen ist, ferner im zweiten Spatium das bereits zu Beginn und nicht erst auf dem vierten Achtel einsetzende *a* im Baß. Eindeutig in den $\frac{6}{8}$ -Takt mündet die Struktur mit dem neunten Spatium. Sofort zeigen sich die typischen Repetitionen auf dem gleichen Ton oder im gleichen Klang (T. 9 im Baß, T. 10 in der Oberstimme). In der folgenden Sekundrückung von zweimal zwei Takten (*D—g / C—F*) wird nun ganz klar, wie die in bezug auf die Dynamik analog bezeichneten Spatien zu Anfang des Stückes aufzufassen sind (eindeutiger $\frac{6}{8}$ -Takt). Auf diese Sekundrückung folgt noch ein siebentaktiges Periodenglied, mit dem der sich nach *d V* in einer phrygischen Kadenz öffnende Schlußdreitakter verschränkt wird:



3.

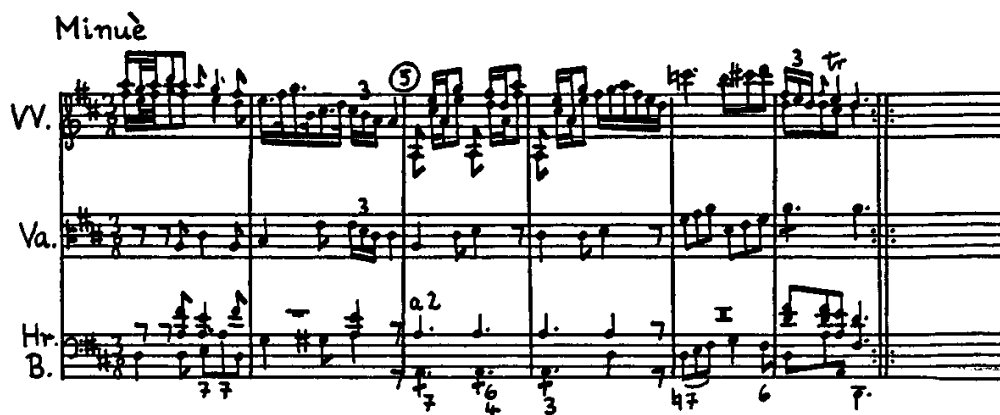
Der dritte Satz¹²⁴

Leos Schlußsätze sind alle im Dreiertakt notiert, von einer Ausnahme abgesehen, im $\frac{3}{8}$ -Takt. Als Vorstellung liegt in den meisten Fällen das Menuett zugrunde. Sehr häufig werden die Stücke ausdrücklich als *Minuè* bezeichnet,

¹²⁴ Zur Sinfonie der Oper *Olimpiade* (1737) sowie zu der im Ms. *Genua Cons.* für sich überlieferten Einleitung (um 1737), die beide statt eines eigenen Schlußsatzes einen Teil des ersten Satzes wiederholen, vgl. o. S. 242 f.

was dann bedeutet, daß nicht nur der Tanztypus, sondern auch der regelmäßige Bau und die symmetrische Anlage des Tanzes nachgebildet sind.¹²⁵ In diesem Fall wird in der Regel auf eine Tempomärke verzichtet. Das Tempo giusto ergibt sich aus dem zugrundeliegenden Tanztypus von selbst. In vier Sinfonien, denjenigen zu *La semmeglianza de chi l' ha fatta* (1726), *Lo matrimonio annascuso* (1727), *Farnace* (1736) und *Siface* (1737), sind die *Minuè* genannten Schlußsätze außerdem mit Allegro bezeichnet¹²⁶, ein Hinweis auf das relativ flüssige Tempo, in dem diese Menuettstücke genommen wurden. Die $\frac{3}{8}$ -Notierung anstelle des bei Porpora und Vinci für das Menuett ausschließlich angetroffenen $\frac{3}{4}$ -Takts unterstreicht dies.¹²⁷ Auch diejenigen Sätze, die dem Menuett nachgebildet sind, aber wegen der nicht tanzmäßigen Anlage der Tanzbenennung entbehren, tragen, sofern das Tempo bezeichnet wird, *Allegro* als Marke.

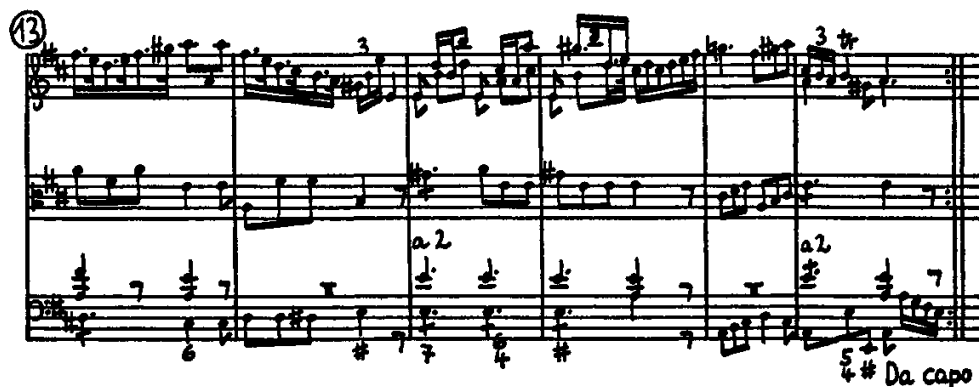
Am einfachsten und klarsten unter den *Minuè* genannten Stücken sind die Schlußsätze der Sinfonien zur *Emira* (1735) und zum *Alidoro* (1740) gebaut. Der dritte Satz der *Alidoro*-Sinfonie ist dreiteilig (dreimal 12 Takte), der Schlußteil wird nicht notiert, sondern als *Da capo*, als genaue Reprise des ersten Teiles verlangt. Der Mittelteil ist mit den Außenteilen eng verwandt, so daß die Anlage des Stückes im wesentlichen auf einer einzigen Periode beruht:



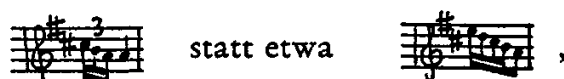
¹²⁵ Vgl. S. 172 f.

¹²⁶ In der Sinfonie zu *Lo matrimonio annascuso* bildet den Schlußsatz eine Dreieinheit *Minuè* — *Balletto* — *Minuè*. Die Tempomärke findet sich erst bei der Wiederholung des Menuetts. In der Einleitung zu *Emira* (1735), die für den *Siface* wieder verwendet wird, findet sich im Schlußsatz nur die Tempomärke, nicht dagegen der Name des zugrundeliegenden Tanzes.

¹²⁷ Einzige Ausnahme bei Porpora ist der mit *Minuè* überschriebene $\frac{3}{8}$ -Schlußsatz der Einleitung zur *Cantata a quattro voci* (1712).



Von dieser einfachen Anlage rührt wohl die ungewöhnliche Anordnung der Wiederholungszeichen her; sie stehen nach dem ersten und zweiten Teil (die Reprise ist vermutlich nur einmal zu spielen), während sonst stets zweiter und dritter Teil zusammen zu wiederholen sind. Die typischen Merkmale des Menuetts, wie sie bei der Besprechung des Schlußsatzes von Vincis *Artaserse*-Sinfonie (1730) genannt wurden¹²⁸, finden sich auch hier, so das Fehlen eines Auftaktes und das nachdrückliche Betonen des ersten Achtels im ungeradzahligen Takt (z. B. T. 1)¹²⁹, das ein besonderes Gewicht aller drei Taktteile, die charakteristische Schwere des Menuettakts bewirkt.¹³⁰ Ein weiteres Merkmal — resultierend aus dem Gewicht der Taktteile — ist im zitierten Schlußsatz Vincis das Ausgreifen der Zäsurfloskeln über den ganzen Takt hinweg. Auch dieser Zug ist anzutreffen, z. B. in T. 2. Daneben findet sich aber bei Leo im Menuettsatz von Anfang an immer wieder die Kürzung der Floskeln um ein Achtel (z. B. in T. 4



wie es analog zu T. 4 im Beispiel aus Vincis Sinfonie lauten müßte). Dadurch wird Platz für einen Auftakt geschaffen, der, wie wir sehen werden, tatsächlich in drei dem Menuett nachgebildeten Schlußsätzen Leos erscheint. Damit entfernt sich der Satztypus in einem wesentlichen Merkmal vom Tanzvorbild. Die ursprüngliche Auftaktlosigkeit des Menuetts hängt sicher mit choreographischen Gegebenheiten zusammen.¹³¹ Auftaktige Bildungen haben mit dem Tanzvorgang selbst nichts mehr zu tun, sie sind eine rein musika-

¹²⁸ S. 184.

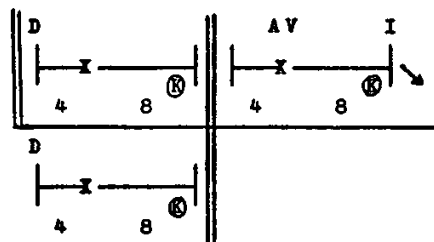
¹²⁹ Für einen ganz ähnlichen Satzbeginn bei $\frac{3}{4}$ -Notierung vgl. das Beispiel S. 186 aus Vincis *Ernelinda*-Sinfonie (1726).

¹³⁰ Darauf geht der stampfende Rhythmus des späteren $\frac{3}{4}$ -Menuetts zurück.

¹³¹ C. Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 273.

lische Angelegenheit, eine Möglichkeit, einen bestimmten Zug des Satztypus musikalisch auf eine andere als die ursprüngliche Art herauszuarbeiten. Gemeint ist die besondere Hervorhebung des ersten Achters im ungeradzahli- gen Takt. Wird dies gewöhnlich durch Verzierung des ersten Taktteils er- reicht, so tritt an deren Stelle nun das Ausholen vom leichten Taktteil her. Der Effekt ist musikalisch der gleiche.

Völlig analog gebaut ist der Schlußsatz der *Emira*-Sinfonie. Er zeigt sogar mit dem vorher behandelten Stück gewisse Ähnlichkeiten, so vor allem das Ausbreiten der Dominante jeweils zu Beginn der zweiten Periodenhälfte. Der Bau stellt sich also auch hier so dar¹³²:



Nach der von mir benutzten Handschrift¹³³ stimmt dieses Schema allerdings nicht. Dort fehlen für den dritten Teil die ersten vier Takte. Offenbar han- delt es sich dabei um eine Kopistenverschreibung.¹³⁴ Legt diese Annahme schon der nicht recht passende Übergang vom zweiten zum dritten Teil nahe:



— der Baß zielt mit der typischen Verbindungsflökel in die Tonika *D*, nicht in die Dominante —, so bildet die Sinfonie zum *Siface* (1737), welche die Einleitung der *Emira* wiederverwendet, den sicheren Beweis. Dort sind die fraglichen vier Takte vorhanden.

Wie im ersten und zweiten Satz¹³⁵, so divergiert die Sinfonie zum *Siface* auch im letzten Satz am Schluß von dem entsprechenden Stück der *Emira*-Sinfonie. Sind dort die drei Perioden des Schlußsatzes alle zwölftaktig und geschlossen, so treten hier im dritten Teil mit dem Kadenzziel Stauungs-

¹³² Incipit Nr. 110. Die Wiederholungszeichen fassen hier wie gewohnt den zweiten und dritten Teil als Einheit zusammen.

¹³³ *Neapel Cons.*

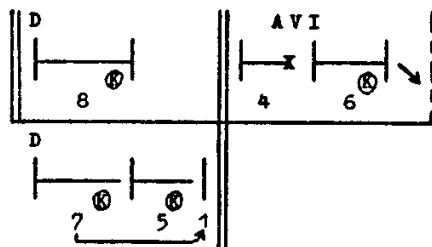
¹³⁴ Sie wurde dadurch begünstigt, daß nach dem Mittelteil eine neue Seite (verso!) beginnt.

¹³⁵ Vgl. S. 240, Anm. 41, u. S. 267, Anm. 99.

Gerüstbauglieder auf (T. 36 ff.), welche die Schlußwirkung verstärken sollen, eigenartigerweise zunächst ein ungeradzahliges Glied von fünf Takten, darauf ein zweitaktiger Tonikablock:

Der dritte Teil umfaßt also nun eine ungerade Anzahl von Takten (19), der regelmäßige Bau ist gestört. Außerdem ist die Symmetrie der Teile aufgegeben. Demnach müßte nach der Gewohnheit der Neapolitaner die ausdrückliche Tanzbezeichnung entfallen. Der Satz wird aber *Minuè* genannt, ja, die Bezeichnung findet sich gerade hier, nicht dagegen im völlig regelmäßig angelegten Schlußsatz der *Emira*-Sinfonie. Die Berechtigung zur Benennung bleibt bestehen, da die Tanzanlage nur scheinbar aufgegeben ist. Der Tanz ist eng mit der Periode verknüpft; diese, der Oberbau, schließt auch im dritten Teil mit dem zwölften Takt. Regelmäßiger Bau und symmetrische Anlage des Tanzes sind somit gewahrt, ganz gleich, ob der Periodenzieltakt wirklicher Schlußtakt oder Beginn von Stauungsgliedern ist.

Diese Erweiterung am Schluß des Stückes ist in den als Menuett bezeichneten Sätzen häufig anzutreffen, z. B. auch in der Sinfonie zum *Farnace* (1736).¹³⁶ Hier steht wie in den vorigen Stücken zwischen zwei parallel verlaufenden Rahmenteilen ein verwandter Mittelteil, der wieder von der Ausgangstonart im vierten Takt mit Halbschluß zur Dominante der V. Stufe führt und diese in der zweiten Hälfte der Periode abkadenziert. Hier sind allerdings die Teile nicht gleich lang (8/10/8). Im dritten Teil schiebt sich unter das Kadenzziel (T. 8) wieder Gerüstbau, diesmal nur ein einzelnes, auch hier fünftaktiges Glied:



¹³⁶ Incipitkatalog Nr. 112.

Im ebenfalls als *Minuè* bezeichneten dreiteiligen Schlußsatz (dreimal 8 Takte) der Sinfonie zu *L'ambizione delusa* (1742)¹³⁷ schiebt sich im dritten Teil zwischen die Kadenzschritte und deren Ziel ein sechstaktiges Gerüstbauglied.

Sind die bisher besprochenen Menuette alle dreiteilig, so ist der Schlußsatz der Sinfonie zum *Lucio Papirio* (1735) zweiteilig, angelegt in zwei parallel verlaufenden 16-taktigen Perioden, deren erste zur V. Stufe kadenzziert, während die zweite innerhalb der Ausgangstonart G verbleibt:

Minuè

Im zweiten Teil treten nach den Kadenzschritten zur Schlußbegräftigung wieder Gerüstbauglieder ein, hier unter Temposteigerung (*Presto*) eine ganze Kette von Stauungsgliedern, die zunächst Molltrübung aufweisen:

31 Presto

Eigenartig ist die Stellung des Wiederholungszeichens¹³⁸:

¹³⁷ Incipitkatalog Nr. 127.

¹³⁸ In dieser Beziehung erinnert das Stück an den Schlußsatz der Sinfonie zu Pergolesis *Flaminio* (1735), wo das Wiederholungszeichen ebenfalls nicht wie üblich die Grenzen der Teile bezeichnet, sondern mitten im (zweiten) Teil steht. Vgl. S. 221.

Offenbar bezieht es sich nur auf die ersten acht Takte des Stückes. Auf keinen Fall sind die Stauungsglieder zu wiederholen. Die *Presto*-Schlußsteigerung erfüllt ihren Sinn nur im definitiven Abschließen des Satzes.

Vereinzelte innerhalb der neapolitanischen Opernsinfonien, wahrscheinlich nicht nur in ihr, stehen die Schlußmenuette der Sinfonien zu *La semmeglianza de chi l' ha fatta* (1726) und *Lo matrimonio annascuso* (1727) insofern, als beide mit einem $\frac{2}{4}$ -Stück, sozusagen als Trio, verbunden werden. Mit diesen beiden Schlußsätzen wollen wir uns im folgenden befassen. Im Schlußsatz der Sinfonie zu *La semmeglianza* treffen wir zum ersten Mal in Leos Sinfonien auf ein Menuett mit Auftakt. Es besteht aus zwei achttaktigen Perioden, die beide zu wiederholen sind:



Wir haben bereits darüber gesprochen, wie es innerhalb des ursprünglich streng abtaktigen Menuetts durch Kürzen der Zäsurfloskel zu auftaktigen Bildungen von einem Takteil Dauer kommen kann.¹³⁹ Diese innermusikalische Erscheinung dürfte indessen nicht die alleinige Ursache für die Hereinnahme des Auftakts in das Menuett gewesen sein. Einen wesentlichen Anstoß gab sicher auch die Ähnlichkeit des $\frac{3}{8}$ -Menuetts mit einem anderen Tanz, der den Auftakt von Anfang an besitzt, nämlich mit dem Passepied. Diese Ähnlichkeit ist nicht nur musikalischer Natur. Auch in der choreographischen Ausführung berührten sich beide Tänze.¹⁴⁰ Der Passepied ist allerdings etwas beschwingter als das Menuett; seiner typischen Notierung, dem $\frac{3}{8}$ -Takt (auch hierin eine — äußerliche — Berührung mit dem $\frac{3}{8}$ -Menuett), fehlt die Schwere der Takteile.¹⁴¹ Es geht deshalb nicht an, ge-

¹³⁹ S. 285 f.

¹⁴⁰ Vgl. Sachs S. 274.

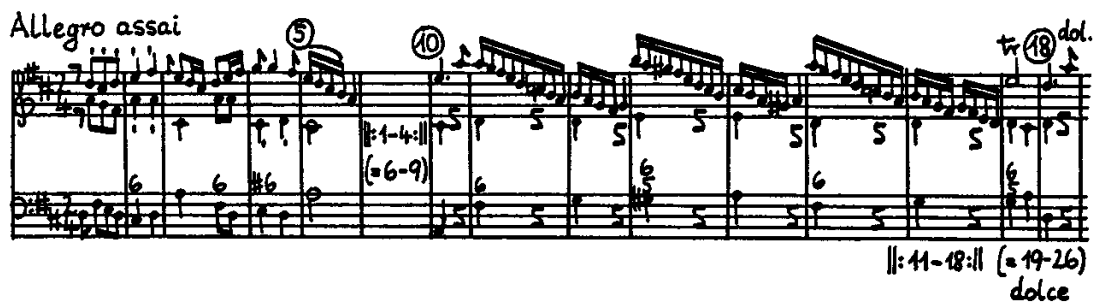
¹⁴¹ Als Beispiele vgl. die Passepieds in E. F. Dall'Abacos op. 4/11 (hrsg. v. A. Sandberger in DTB 1, S. 87 f.), in J. S. Bachs *Clavierübung*, Erster Teil, Partita V

wisse dem Menuett nachgebildete Schlußsätze italienischer Opernsinfonien schlechthin als *Passepieds* zu bezeichnen, nur weil sie einzelne Züge dieses Tanzes in sich aufnehmen. Diese Überspitzung findet sich schon bei verschiedenen Theoretikern des 18. Jahrhunderts, denen offenbar die $\frac{3}{8}$ -Notierung für das Menuett nicht geläufig war.¹⁴² Die Gewichtigkeit der Taktstruktur auch der auftaktigen $\frac{3}{8}$ -Schlußsätze Leoscher Sinfonien weist in der Regel eindeutig auf das Menuett als Vorbild zurück. In vorliegendem Stück beantwortet Leo die Frage nach dem Tanztypus durch die Benennung selbst.

Das darauf folgende $\frac{2}{4}$ -Stück, das mit dem Menuett zur Dreiheit Menuett — $\frac{2}{4}$ -Stück — Menuett zusammentritt, beschleunigt das Tempo (*Allegro assai*). Es ist analog dem $\frac{3}{8}$ -Stück angelegt, kadenziert aber keine anderen Stufen an, sondern bleibt durchweg in der Ausgangstonart. Die erste Hälfte des Stückes bilden zwei sich entsprechende, eigenartigerweise fünftaktige Periodenglieder mit Halbschluß. Ab der sich anschließenden Sekundrückung deckt sich das Stück mit dem Menuett nicht nur in der Taktzahl, sondern auch in der Klangfolge völlig. Wiederholungszeichen fehlen im $\frac{2}{4}$ -Stück, die Wiederholungen sind ausgeschrieben (für die zweite Hälfte des Satzes ist die Wiederholung ausdrücklich als Echo verlangt):

(BWV 829; GA Bd. 3, S. 111), ebda., Zweiter Teil, Partita (BWV 831; S. 163) und in desselben Orchestersuite in C-Dur (BWV 1066; Bd. 31/1, S. 21; *Passepied* im $\frac{3}{4}$ -Takt). Lit.: J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 190 f. J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, Art. *Passe-Pied*, S. 372. J. Ph. Kirnberger, Art. *Passepied* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, 2. Aufl., Bd. 3, Leipzig 1779, S. 398. J. Fr. Christmann, *Elementarbuch der Tonkunst* (hrsg. v. H. Ph. Bossler), Teil 1, Speyer 1782, S. 274. *Grove's Dictionary*, 5. Aufl. (hrsg. v. E. Blom), London 1954, Art. *Passepied*, Bd. 6, S. 577.

¹⁴² Vgl. Fr. E. Niedt, *Musikalische Handleitung*, Bd. 2, 2. Aufl. (bearb. v. J. Mattheson), Hamburg 1721, S. 106 f. J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Faks. hrsg. v. Margarete Reimann, DMI I/5, Kassel/Basel 1954), S. 230. J. d'Alembert, *De la liberté de la musique*, in: *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, 2. Aufl., Bd. 4, Amsterdam 1759, Schluß des Essays (J. A. Hiller, WN Bd. 3 [1768/69], S. 298, übersetzt d' Alemberts „passe-pied“ bezeichnenderweise mit „Menuettentempo“). In jüngerer Zeit vgl. C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, S. 260. M. Flueler, *Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs d. Gr. und besonders die Werke Ph. E. Bachs*, Diss. Berlin 1908, S. 37 (zu J. G. Grauns Sinfonien vor 1750). Bezeichnend ist, daß Mattheson in seinem früheren Werk, dem *Neu-Eröffneten Orchestre*, für den Schlußsatz der Sinfonie von einem „Menuet-gleichen Satze“ spricht (S. 172), während er im *Vollkommenen Capellmeister* den *Passepied* als „oftt in weltlichen Symphonien gebraucht“ angibt. Zwischen beiden Arbeiten hat sich in der ital. Sinfonie der Wechsel vom $\frac{3}{4}$ - zum $\frac{3}{8}$ -Takt als Menuettnotierung vollzogen, ein Wechsel, dessen sich der Verfasser offenbar nicht bewußt ist. Der $\frac{3}{8}$ -Takt ist ihm als Menuettakt nicht geläufig, wohl aber als Taktnotierung des *Passepied*.



Nach diesem Stück wird das Menuett wörtlich wiederholt (ausgeschrieben, mit Wiederholungszeichen).

Wo das Vorbild für diesen $\frac{2}{4}$ -Satztypus zu suchen ist, zeigt das analoge Stück im Schlußsatz der Sinfonie zu *Lo matrimonio annascuso* (1727). Es ist mit *Balletto* überschrieben (Tempobezeichnung *Allegro*). Im Hintergrund steht also jener im 17. Jahrhundert weitverbreitete Tanztypus, der noch Schlußsätzen von Sinfonien A. Scarlattis zum Muster diente.¹⁴³ Inzwischen hat er allerdings sein wesentlichstes Merkmal, den durchgängig punktierten Rhythmus, völlig aufgegeben. Vielleicht liegt darin der Grund, daß der *Balletto* in der Folge nicht mehr auftritt; er scheint in anderen Tanztypen gerader Taktart aufgegangen zu sein. Mit der Benennung stellt sich im vorliegenden Stück sofort Bau in regelmäßigen Periodengliedern ein. Es ist zweiteilig und besteht an sich aus zwei Perioden von acht und zwölf Takten ($4+4 // 4+8$), wird aber in der ganzen Länge als Echostück angelegt; sämtliche von einem „Ersten Orchester“ *forte* vorgetragenen Halbsätze werden von einem „Zweiten Orchester“ *dolce*, als Echo, wiederholt. Vor den jeweils letzten Kadenzzieltakt der beiden Teile schieben sich, vom Tutti ausgeführt, Stauungsglieder, im ersten Teil dreimal zwei Takte (die ersten beiden Zweitakter bilden ein Paar), im zweiten Teil viermal zwei Takte (die ersten drei Zweitakter entsprechen den Stauungsgliedern des ersten Teiles). Die zweite Hälfte des zweiten Teils trübt die I. Stufe nach Moll: (Beispiel S. 292).

Auch das Rahmenstück dieses *Balletto*, das Menuett¹⁴⁴, ist zweiteilig und als benannter Satz völlig regelmäßig gebaut ($16 // 20$). Wie der *Balletto* kadenziert es am Ende des ersten Teils zur V. Stufe, kehrt aber sofort zur I. Stufe zurück. Nach dem $\frac{2}{4}$ -Stück wird es nicht wie im Schlußsatz der Sinfonie zu *La semmeglianza de chi l' ha fatta* als Ganzes wiederholt, sondern stark gekürzt (T. 1—8 / T. 25 ff.; am Schluß gegenüber dem ersten Menuett Erweiterung um zwei Takte).

¹⁴³ Vgl. S. 182 f.

¹⁴⁴ Incipitkatalog Nr. 100.

Balletto Allegro
Primo Orchestra

VV.
Va.
B.

Primo Cembalo
Primo Cemb.
Primo Orch.
Primo Orch.
Primo Cemb.
Primo Cemb.

dol.
f
tutti
dol.
f
tutti
dol.
f
tutti

12
16
19
23
31
35
38
46

||:1-4||
(=5-8)
||:9-11||
(=13-15)
||:23-26||
(=27-30)
||:31-37||
(=39-45)

tutti
tutti
tutti
tutti
tutti
tutti
tutti
tutti

Einen regelmäßigen Bau besitzt auch der Schlußsatz der Sinfonie zu *La simpatia del sangue* (1737). Trotzdem steht im Manuskript keine Tanzbezeichnung (Autograph).¹⁴⁵ Das Stück ist zweiteilig. Es zeigt wie das Schlußmenuett der Einleitung zu *La semmegianza de chi l' ha fatta* (1726) den Passepiedauftakt:

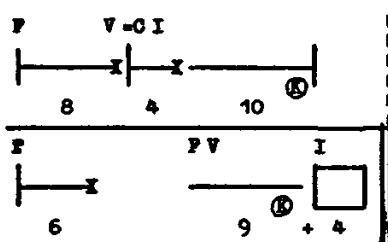
VV.
Va.
B.

p
f

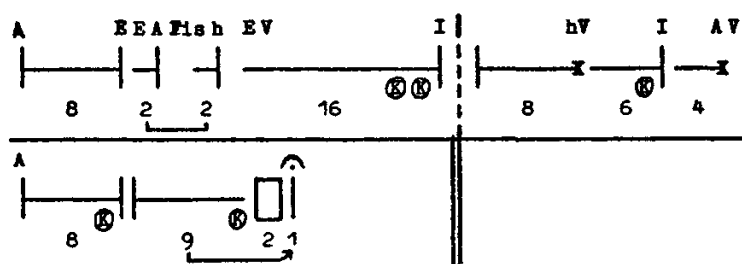
Das in T. 8 als Halbschluß erreichte C wird im folgenden Viertakter durch Verbindung mit G als Dominante sofort als neue Tonika verstanden und darauf in einem Zehntakter abkadenziiert. Der zweite Teil ist dem ersten parallel gebaut, zeigt aber typische Reprisenkürzung: Das viertaktige Glied kann entfallen, da die Ausgangstonart nicht mehr verlassen wird. Der Kopf-

¹⁴⁵ Wiederholungszeichen, die im Leoschen Menuettschlußsatz sonst regelmäßig anzutreffen sind, fehlen.

achtakter ist außerdem auf sechs Takte reduziert (die Echowiederholung von T. 3/4 ist gestrichen) und nach Moll getrübt. Statt eines Schlußtaktes steht ein viertaktiger Block:



Dieses Stück aus Leos Sinfonie zu *La simpatia del sangue* bildet den Übergang zu denjenigen Schlußsätzen, die zwar das Menuett als Satztypus zum Vorbild haben, dagegen nicht die Anlage des Tanzes übernehmen und somit stets einer Tanzbezeichnung entbehren. Sie sind meist dreiteilig. Wiederholungszeichen finden sich relativ selten. Da es sich vom Aussehen her um keine wesentlich andersartigen Stücke handelt, als es die bisher besprochenen Menuette sind, wird es in der Regel genügen, wenn wir uns das Bauschema betrachten. Der Schlußsatz der Einleitung zum *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario* (1724?)¹⁴⁶ besteht zwar nur aus geradzahligen Gliedern, doch verbietet es die breite Anlage, von einem Tanzsatz zu sprechen. Außerdem fehlt die bei dreiteiliger Anlage eines benannten Satzes von Leo stets beobachtete Parallelität der Außenteile. Lediglich die Kopfglieder weisen Ähnlichkeit miteinander auf¹⁴⁷:



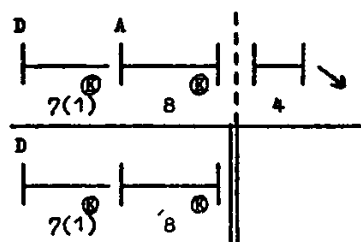
¹⁴⁶ Incipitkatalog Nr. 94.

¹⁴⁷ Das Stück wird als Schlußsatz für die in *Dresden LB* erhaltene *A*-Dur-Sinfonie, die fälschlich unter dem Namen Porporas geht, wiederverwendet (vgl. S. 228, Anm. 19), wobei es um fünf Takte kürzer ist: im ersten Teil wird der 16-Takter auf 14, im dritten der Neuntakter auf sechs Takte gekürzt. Ähnlich breit angelegt ist der Schlußsatz der Sinfonie zum *Argento* (1. Fass., 1728; Incipit Nr. 102), wobei wiederum nur die Kopfglieder aneinander anklingen. In diesem Stück finden sich im zweiten und dritten Teil ungeradzahlige Glieder.

Regelmäßig gebaut und somit als Menuett anzusprechen wäre der Schlußsatz der Sinfonie zu *Le nozze di Psiche con Amore* (1738), wenn nicht die beiden achttaktigen Hälften der — abgesehen vom verschiedenen Ziel: *D—A* im ersten, *D—D* im zweiten Teil — sich entsprechenden Außenteile ineinander verschränkt wären; sie werden dadurch zum 15-Takter (7+8):



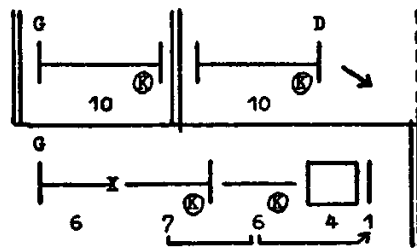
Der Mittelteil (T. 16 ff.) zählt nur vier Takte, es handelt sich um die Takte 1—4 des Satzanfangs, nun auf die V. Stufe gestellt. Die Anlage des Stückes zeigt somit die Symmetrie des Tanzes, nicht aber dessen regelmäßigen Bau in geradzahligen Gliedern:



Der Schlußsatz der Sinfonie zu *Nitocri Regina d' Egitto* (1733)¹⁴⁸ ist in den ersten beiden Teilen mit den besprochenen, einfach angelegten Menuetten der Einleitungen zur *Emira* (1735) und zum *Alidoro* (1740) zu vergleichen; beide Perioden sind geradzahlig, gleich lang (zehn Takte) und miteinander verwandt. Der dritte Teil aber durchbricht die Tanzanlage, er ist nicht parallel zum ersten Teil gebaut (trotzdem mit ihm verwandt), sondern besteht aus einer ungeradzahligen Periode von 6+7 Takten, deren zweite Hälfte wiederholt und dabei durch einen viertaktigen Block in sechs Takte und einen Schlußtakt zerlegt wird¹⁴⁹:

¹⁴⁸ Incipitkatalog Nr. 107.

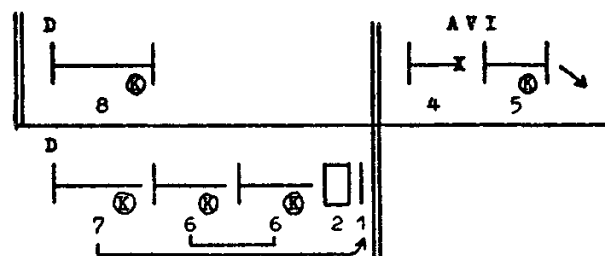
¹⁴⁹ Der Doppelstrich nach dem ersten Teil findet sich nur im *Achille in Sciro* (1740), der die *Nitocri*-Sinfonie wiederverwendet. Dort steht auch eine Tempo-bezeichnung (*Allegro*), während sie hier fehlt.



Noch deutlicher an die Schlußmenuette der *Emira*- und *Alidoro*-Sinfonie erinnert der letzte Satz der Einleitung zum *Ciro riconosciuto* (1739).¹⁵⁰ Wie dort verlaufen die beiden Außenteile völlig parallel. Außerdem gelangt der (mit den Außenteilen verwandte) Mittelteil — eine weitere Gemeinsamkeit — mit Halbschluß zur Dominante der V. Stufe und kadenzziert diese in der zweiten Hälfte der Periode ab. Diese Hälfte paßt aber nicht zur Regelmäßigkeit der Tanzanlage, sie ist ungeradzahlig, fünftaktig:



Im dritten Teil schieben sich zwischen Kadenzschritte und Schlußtakt Stauungsglieder, zwei sich entsprechende Sechstakter und ein zweitaktiger Block:



¹⁵⁰ Mit Passepiedauftakt.

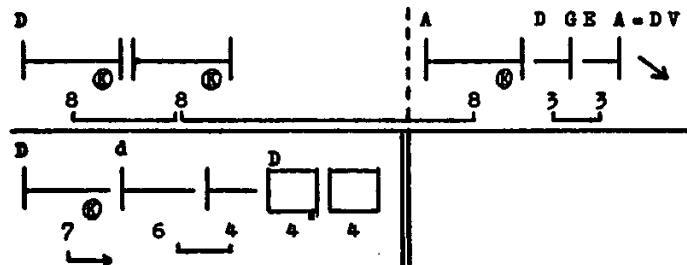
Der dreiteilige Schlußsatz der Sinfonie zum *Evergete* (1731)¹⁵¹ wäre völlig regelmäßig gebaut, wenn nicht die vom zweiten zum dritten Teil überleitende Sekundrückung (T. 25 ff.) aus zweimal *drei* Takten bestünde:

Ansonsten verwendet das Stück für alle drei Teile nur eine einzige achttaktige Periode, die auf die Stufen *I—V—I* gestellt wird. Im ersten Teil wird sie als Echo wiederholt (ausgeschrieben; Reduzierung der Instrumente auf Streicher und Oboen). Im dritten Teil (T. 31 ff.) folgen auf die Kadenzschritte Stauungsglieder (T. 38 ff.), und zwar unter Molltrübung ein Sechstakter und ein die Takte 3—6 dieses Sechstakters als Echo wiederholender Viertakter. Darauf beschließen zwei viertaktige Blöcke, die nur noch zwischen *I.* und *V.* Stufe pendeln, das Stück¹⁵²:

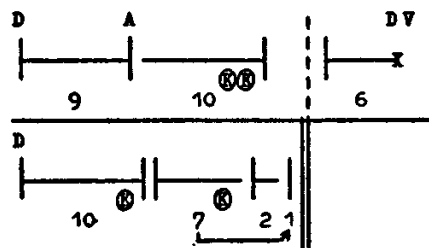
¹⁵¹ Incipitkatalog Nr. 106.

¹⁵² Vgl. die analoge Stelle im Schlußsatz der *Lucio Papirio*-Sinfonie (1735; Beispiel S. 288), wo die Stauungsglieder zunächst ebenfalls nach Moll gewendet sind. Vielleicht ist auch im vorliegenden Satz eine Temposteigerung anzunehmen.

In dieser für den Schlußsatz einer Leoschen Opernsinfonie ungewöhnlich breiten Klangfläche bringt sich noch einmal das für Leos Operneinleitungen einmalig reich besetzte Orchester in Erinnerung (Blech: Hörner und Trompeten), das schon im ersten Satz der Sinfonie die bei Leo in dieser frühen Zeit ungewöhnliche Gerüstbaustruktur bewirkt.¹⁵³ Bau:



Im Schlußsatz der Sinfonie zur *Andromaca* (1742)¹⁵⁴ ist das Kopfglied ungeradzahlig (neun Takte). Die Teile klingen zwar aneinander an, doch sind sie nicht parallel gebaut:



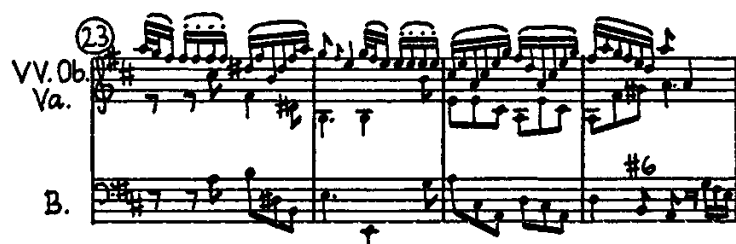
Ziemliche Unregelmäßigkeiten weist der letzte Satz der Einleitung zu *Orismene* (1726) auf.¹⁵⁵ Am Anfang der drei Teile stehen sich entsprechende Viertakter. Zu Beginn des Stückes ist dieses viertaktige Glied durch Echo-wiederholung der zweiten Hälfte auf sechs Takte erweitert. Es erinnert an den Anfang des Menuettschlußsatzes der Sinfonie zum *Alidoro* (1741).¹⁵⁶ Danach wird über den bekannten Quartgang die V. Stufe erreicht und nach breitem Ausspinnen abkadenziiert. Nach dem Wiederholungszeichen (Doppelstrich) folgt auf das viertaktige Kopfglied eine Sekundrückung von zweimal drei Takten (T. 23 ff.: *H—e / A—D*). Der zweite Dreitakter wird sofort zum Halbschluß auf *D V* weitergesponnen und dadurch zum fünftaktigen Glied:

¹⁵³ Besprochen S. 232 ff.

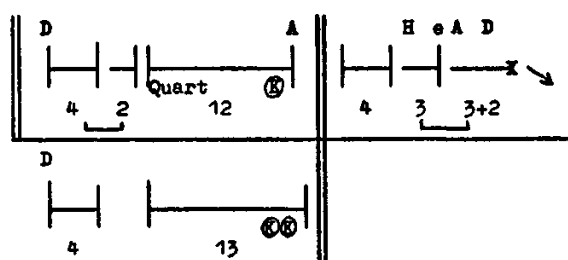
¹⁵⁴ Incipitkatalog Nr. 128.

¹⁵⁵ Incipitkatalog Nr. 98.

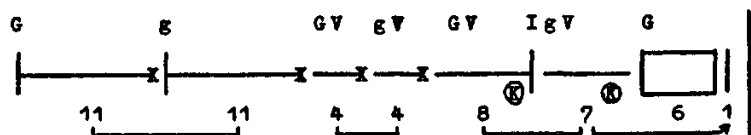
¹⁵⁶ Vgl. S. 284.



Im dritten Teil folgt auf den Kopfviertakter noch ein 13-taktiges Glied. Stauungsglieder fehlen:



Der Schlußsatz der Sinfonie zum *Demetrio* (1741)¹⁵⁷ zeigt in der Anlage große Ähnlichkeit mit dem letzten Satz der Einleitung zu Vincis *Ernelinda* (1726)¹⁵⁸, mit dem Unterschied allerdings, daß hier die Glieder zunächst in Dur und forte und dann piano in Moll gebracht werden, während dort umgekehrt verfahren wird. Das Kopfglied ist elftaktig¹⁵⁹:



Der Schlußsatz der Sinfonie zu *Amor vuol sofferenze* (1739) ist deswegen besonders interessant, weil er die Anlage jener zweiteiligen ersten Sätze Leoscher Operneinleitungen nachahmt, bei denen in die völlig parallel verlaufenden Seitenabschnitte beidmal dünn instrumentierte und piano vorzutragende Kontrastglieder in der Mollvariante der V. bzw. I. Stufe eingefügt sind. Direkter Anknüpfungspunkt ist für das vorliegende Stück der

¹⁵⁷ Incipit Nr.126. Die Sinfonie ist wahrscheinlich früher anzusetzen. Vgl. S. 255 ff.

¹⁵⁸ Besprochen S. 186.

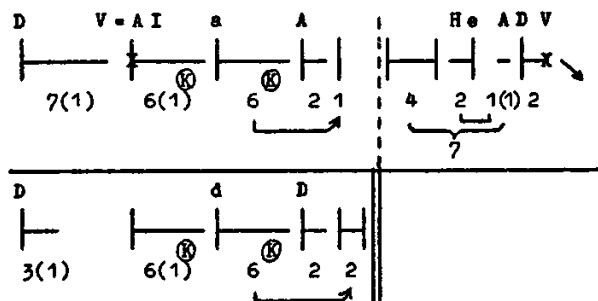
¹⁵⁹ Im Ms. ist das Glied vor dem Block (Pendeln zwischen I. und V. Stufe) nur sechstaktig; der siebte Takt mit den Kadenzschritten wurde wohl vom Kopisten unterschlagen. Die „Verkürzung“ findet sich allerdings auch in der Wiederverwendung der Sinfonie als Einleitung zum *Demofonte* von 1741.

in eben dieser Art angelegte erste Satz der gleichen Sinfonie.¹⁶⁰ Während dieser aber ziemlich regelmäßigen Gerüstbau aufweist, unterliegt der Schlußsatz als dem Menuett nachgebildetes Stück periodischem Rhythmus:

Eine Angleichung an die Gerüstbaustruktur wird indessen dadurch versucht, daß die Glieder der Außenteile (der Satz ist dreiteilig) sämtlich rhythmisch-harmonisch offen enden; das erste und zweite sowie das zweite und dritte Glied werden miteinander verschränkt, das dritte Glied wird durch ein zweitaktiges Stauungsglied in einen offenen Sechstakter und einen Schlußtakt zerlegt. Da das zweite und dritte Glied primär ungeradzahlig sind (sieben Takte), ergeben sich einerseits durch Verschränkung, andererseits durch den Einsatz des Stauungsgliedes offene geradzahlige Glieder, sechstaktige scheinbare Gerüstbauglieder. Der Unterschied zur echten Gerüstbaustruktur liegt darin, daß Vorder- und Hintergrund nicht getrennt sind. Die Melodie beginnt nicht erst jeweils einen Takt nach dem Einsatz des Unterbaus, sondern gleichzeitig. Ober- und Unterbau decken sich. Der dritte Teil verläuft, abgesehen davon, daß er innerhalb der I. Stufe verbleibt, mit dem ersten weitgehend parallel. Das Kopfglied ist auf die ersten drei Takte verkürzt. Der Mittelteil (T. 23 ff.) bringt nach den vier auf die V. Stufe gestellten Anfangstakten des Satzes eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten

¹⁶⁰ Besprochen S. 250 ff.

(*H—e / A—D*), deren Ziel wieder mit dem folgenden Glied, einem sich mit Halbschluß zur Reprise öffnenden Zweitakter, verschränkt wird. Am Schluß des Satzes erscheint wie im ersten Satz als Kadenzziel nicht ein Einzeltakt, sondern ein Zweitakter:



Ein Schlußsatz, derjenige der Einleitung zum *Pisistrato* (1714), ist im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert.¹⁶¹ Auch für ihn bildet das Menuett das Vorbild. Das Stück besitzt Wiederholungszeichen. In der Haltung erinnert es an den gleichen Satz der Sinfonie zu Vincis *Rosmira fedele* (1725).¹⁶² Hier wie dort wird das erste Viertel des jeweils ungeradzahligen Taktes besonders markiert. Der gerade Takt löst die Viertelschläge in flüssige Achtel auf (bei Vinci Triolen). Das Stück ist trotz seiner Ausdehnung (12 :||: 25) als einteilig anzusehen, die Tonart g(1 b) wird nicht verlassen. Einmalig in dieser frühen Zeit ist der unmittelbare Übergang vom Schlußsatz der Sinfonie in die erste Szene der Oper; nach den letzten Kadenzschritten wird als Ziel nicht die Tonika erreicht, sondern ein scharfer Spannungsklang, der verminderte Septakkord *H—d¹—f¹—as¹*, der unmittelbar in das erste Rezitativ überleitet¹⁶³:



Vier Schlußsätze Leoscher Sinfonien zeigen einen Satztypus, der primär nicht auf das Menuett, sondern auf die $\frac{3}{8}$ -Giga zurückweist. Obwohl sie die gleiche Tempomärke wie die dem Menuett nachgebildeten Stücke als Überschrift besitzen (*Allegro*)¹⁶⁴, sind sie doch entschieden rascher zu neh-

¹⁶¹ Incipitkatalog Nr. 92.

¹⁶² Behandelt S. 184 ff.

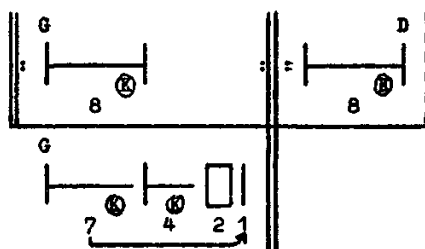
¹⁶³ „Es setzt sofort das Rezitativ ein.“

¹⁶⁴ Der Schlußsatz der Sinfonie zu *Il castello d' Atlante* (1734) hat keine Tempo-
bezeichnung.

men. Im letzten Satz der Einleitung zu *Il castello d' Atlante* (1734) zeigt sich dies besonders deutlich in der glatten Achtelbewegung, die kaum durch Sechzehntel unterbrochen wird. Wir bezeichneten dies schon einmal als ein wesentliches Merkmal der $\frac{3}{8}$ -Giga.¹⁶⁵ Daß hier kein Menuettstück vorliegt, zeigt sich schon in dem von der Unterquart in kürzesten Notenwerten heraufschleifenden Anlauf, der in den bisher besprochenen $\frac{3}{8}$ -Schlußsätzen Leos nirgends anzutreffen ist:



Da im vorliegenden Satz nicht nur der Tanztypus, sondern auch die Anlage des Tanzes nachgeahmt wird, könnte hier sogar die ausdrückliche Bezeichnung *Giga* zurecht stehen. Das Stück besitzt drei Teile gleichen Umfangs (je acht Takte), die Außenteile entsprechen sich. Vor das Kadenzziel des dritten Teils schieben sich Stauungsglieder:



In den drei anderen Stücken werden die Sechzehntel häufiger verwendet. Die rasche Art bleibt trotzdem gewahrt. Einen ziemlich langen Schlußsatz weist die Einleitung zur *Zenobia in Palmira* (1725) auf. Dabei ähneln die

¹⁶⁵ S. 192.

ersten zehn Takte stark dem analogen Abschnitt des ersten Satzes dieser Sinfonie¹⁶⁶:

The image shows a musical score for an 'Allegro' movement. It features five staves: VV.Ob. (Violoncello), Va. B. (Viola), Ob. a 2 (Oboe), VV. unis. (Violoncello), and Ob. = VV. (Oboe = Violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings (p, f). Measure numbers 13 and 53 are circled. The key signature is one sharp (F#).

Wie dort schließt sich an ein sechstaktiges Glied, das dadurch entsteht, daß die zweite Hälfte des Anfangsvierers als Echo wiederholt wird, ein viertaktiges Glied an, das mit der bekannten Baßquarte zur V. Stufe leitet. Diese wird in einem 11-taktigen Glied ausgebreitet und abkadenziert. Dabei erscheint in den Oberstimmen fortlaufende Sechzehntelbewegung, die Sechzehntel haben aber nicht das gleiche Gewicht wie in den dem Menuett nachgebildeten Stücken. Sie sind rein konzertmäßige Figuration. Zu Beginn des Mittelteils erscheint das sechstaktige Kopfglied auf der V. Stufe, ein weiterer Viertakter bildet einen Halbschluß auf A V und peilt damit den Einsatz der Reprise an. An deren Beginn wird das Kopfglied ohne die Echo-wiederholung, als Viertakter also, gebracht. Darauf folgen sofort die Takte 15—18 des ersten Teiles (Reprisenkürzung), und zwar nacheinander auf A—D, H—E und E—A. Kadenzziel ist ein viertaktiger Tonikablock (T. 53 ff.).

Mehr Gewicht haben die Sechzehntel in den Schlußsätzen der Sinfonien zu *S. Elena al calvario* (1734) und zu *La morte di Abele* (1738). In beiden Stücken scheint tatsächlich eine Beeinflussung des Satztypus Giga durch das Menuett (oder umgekehrt) vorzuliegen, eine Verbindung also, die W. Dankert als „Menuettgiga“ bezeichnet hat.¹⁶⁷ Der Unterschied zu den dem Menuett nachgebildeten Sätzen ist trotzdem spürbar:

¹⁶⁶ Beispiel S. 228.

¹⁶⁷ Vgl. S. 195.

S. Elena

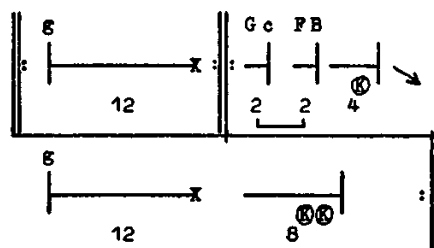
Allegro

Abele

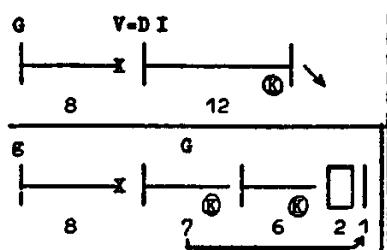
Allegro

Beide Sätze sind zweiteilig. Im Schlußsatz der *S. Elena*-Sinfonie geht wieder einmal das Wiederholungszeichen nicht mit der Anlage konform. Es steht nach der ersten Hälfte des ersten Teiles. Möglicherweise ist nur diese zu wiederholen¹⁶⁸:

¹⁶⁸ Vgl. dazu die Schlußsätze der Sinfonien zu Pergolesis *Flaminio* (1735; behandelt S. 221) und zu Leos *Lucio Papirio* (1735; behandelt S. 288 f.). Die Wellenlinien in den Hornparten der *S. Elena*-Sinfonie bezeichnen wohl eine Art Portato-Vortrag. So gibt auch die Ed. der Sinfonie von R. Engländer diese Stelle an (♭♭). Vgl. aber Carse, *The Orchestra in the 18th Century*, London 1940 (ND 1950), S. 154.



Parallel verlaufen die beiden Teile nur in der ersten Hälfte, die zweiten Hälften dagegen, die beiden Achtakter, sind voneinander verschieden. Der Schlußsatz der Sinfonie zu *La morte di Abele* besitzt keine Wiederholungszeichen. Hier verlaufen die beiden Teile auch in der zweiten Hälfte parallel, die zweite Hälfte des zweiten Teiles ist allerdings um vier Takte gekürzt. Am Schluß des Satzes schieben sich zwischen Kadenzschritte und Kadenzziel Stauungsglieder:



Besonders hingewiesen sei auf die Molltrübung in der ersten und teilweise auch in der zweiten Hälfte des zweiten Teiles. Sie erinnert an den letzten Satz der Sinfonie zu Leos *La simpatia del sangue* (1737).¹⁶⁹

*

Bei der Behandlung der Sinfonien Leos wird aufgefallen sein, daß nur selten von Wiederverwendungen die Rede war. Dies hat seinen Grund darin, daß die Übernahme einzelner Sinfoniesätze oder einer ganzen Sinfonie aus einer Oper in eine andere bei Leo bedeutend seltener anzutreffen ist als bei Porpora, Vinci und Pergolesi. Auch bei Jommelli sind, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden, gleiche Sinfonien für verschiedene Opern viel häufiger festzustellen.¹⁷⁰ Darf man daraus auf eine bessere Qualität der Sinfonien Leos schließen, darf man annehmen, daß Leo etwa deswegen von Wiederverwendungen weitgehend absieht, um seine Einleitungen verschieden gestalten zu können, je nachdem, ob sie einem heiteren oder ernsten Stoff, einer Oper oder einem Oratorium vorangesetzt werden? Keineswegs! Solche

¹⁶⁹ Besprochen S. 292 f.

¹⁷⁰ Vgl. im einzelnen den Incipitkatalog.

Unterschiede lassen sich nirgends herausarbeiten.¹⁷¹ Leo verzichtet auch nur scheinbar auf das Verfahren der Wiederverwendung. In Wirklichkeit ist dieses für seine Sinfonien noch viel wichtiger als für diejenigen der genannten Zeitgenossen. Das Verfahren ist bei ihm nur verkappt, nicht so offenkundig wie bei den anderen Komponisten, da es sich seltener um bloße Übernahmen fertiger Sätze oder ganzer Einleitungen als um die Wiederverwendung bestimmter in anderen Sinfonien bereits vorgegebener Schemata für die Anlage, für den Bau handelt. Deutlich wird dies, wenn man sich vor Augen hält, wie über ein Jahrzehnt lang die ersten Sätze immer wieder mit paarigen zweitaktigen Kopfblöcken beginnen, an die sich häufig Glieder in der Folge *I—IV—I—V*¹⁷² anschließen. Diese werden gerne unmittelbar darauf auf die V. Stufe versetzt. Ebenso stereotyp ist das Glied mit den Repetitionen in der Oberstimme über abwärtsgerichtetem Baß in einer ganzen Reihe erster Sätze anzutreffen. In den 30er- und 40er-Jahren schließt sich eine Anzahl von Sinfonien zu einer Gruppe von Einleitungen zusammen, in denen die Seitenabschnitte des Anfangssatzes völlig parallel gebaut sind und die Reprise im Hauptabschnitt grundsätzlich gekürzt wird. In einer anderen Gruppe von Sinfonien werden in den Seitenabschnitten Kontrastglieder eingeschoben, die einander stark ähneln usw. Auch im Mittel- und Schlußsatz lassen sich gewisse Schemata herauschälen, die immer wieder verwendet werden.

Es besteht kein Zweifel, daß bei Leo für dieses Verfahren derselbe Grund bestimmend war, der auch bei Porpora, Vinci und Jommelli zu häufigen Wiederverwendungen Anlaß gab, nämlich Zeitdruck. Dieser wirkte sich am ehesten an der Stelle aus, die das Publikum und somit den Komponisten am wenigsten interessierte, in der Einleitungssinfonie. Da die neapolitanische Operneinleitung zur Oper, der sie vorangestellt ist, grundsätzlich keine Beziehung hat, ist gegen die Übernahme einer Einleitung aus einer anderen Oper nichts einzuwenden. Sie behält ihre einmalige Qualität, ganz gleich, vor welcher Oper sie gespielt wird. Bedenklicher ist das Verfahren Leos. Aus ihm resultiert das Fehlen jeglicher Individualität in seinen einzelnen Opernsinfonien. Sind die Einleitungen Porporas und Vincis durch eine bunte Vielfalt gekennzeichnet, so ist ein Merkmal der Leoschen Operneinleitung das Schematische, Stereotype.¹⁷³ Mit dieser Erkenntnis setze ich mich in Gegensatz zur herrschenden Meinung über Leos Sinfonien. Die Bedeutung der Leoschen Opernsinfonie für die vorklassische Sinfonie, vor allem im ersten Satz, wird dadurch nicht geschmälert.

¹⁷¹ Ich widerspreche damit Botstiber (S. 73) und Green (S. 105 ff.), die eine solche Differenzierung behaupten.

¹⁷² Bei periodischer Struktur *IV—I—V—I*.

¹⁷³ Dadurch ist die Leosche Sinfonie unter allen in der vorliegenden Arbeit behandelten Einleitungen am leichtesten und sichersten zu erkennen.

VII.

DIE OPERNSINFONIEN NICCOLÒ JOMMELLIS BIS 1753

1.

Der erste Satz

Mit diesem Kapitel sind wir beim letzten der in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Komponisten angelangt. Jommelli faßt zusammen und gibt weiter. Die ersten Sätze seiner Sinfonien haben ihre Wurzeln sowohl in den Fanfarenstücken der Sinfonien Porporas, Vincis und vor allem Pergolesis, als auch in den ersten Sätzen der Operneinleitungen Leos. Auch Leo schafft, besonders in den ersten Sätzen der späten Sinfonien, eine Synthese des für ihn zunächst typischen ersten Satzes, des periodisch strukturierten Marschsatzes, mit den Fanfarenstücken Porporas, Vincis und Pergolesis. Doch bildet der Marschtypus bei dieser Verschmelzung die bestimmende Komponente, er bleibt auch in den ersten Sätzen der späten Sinfonien, die regelmäßigen Gerüstbau aufweisen, stets deutlich spürbar. Die Fanfare steuert zwar ihre rhythmische Eigenart, die „offene Zweitaktigkeit“, bei; als genuine Erscheinung dagegen, als umfangreicher Klangblock, tritt sie bei Leo nur wenig hervor. Für Jommelli ist die Situation anders. Leos Marschsatz und die Fanfarenstücke Porporas, Vincis und Pergolesis bilden für ihn gleichberechtigte Muster, aus denen er den ihm eigenen ersten Satz seiner Opernsinfonien schafft. Die Synthese ist damit von Anfang an inniger. Einerseits findet sich die klare tanzmäßige Anlage in weitgehend parallelen, oft durch Zäsuren gegeneinander abgegrenzten Teilen fast immer — dies ist in den Fanfarenstücken Porporas, Vincis und, zumindest was Zäsuren betrifft, auch Pergolesis nicht der Fall. Andererseits bestimmt die Fanfare das Gesicht des ersten Satzes wesentlich stärker als selbst in den späten Sinfonien Leos.

Wie stark für Jommellis Opernsinfonien, besonders im ersten Satz, neben Leo gerade auch Pergolesi von Einfluß ist, sieht man sehr deutlich in der Einleitung zum *Ricimero* (1740; früheste erhaltene Oper Jommellis). Der erste Satz zeigt nicht nur ein völlig gleiches Gesicht wie die ersten Sätze innerhalb Pergolesischer Sinfonien, sondern geht sogar auf ein ganz bestimmtes Stück Pergolesis zurück, nämlich auf den Anfangssatz der Sinfonie zum

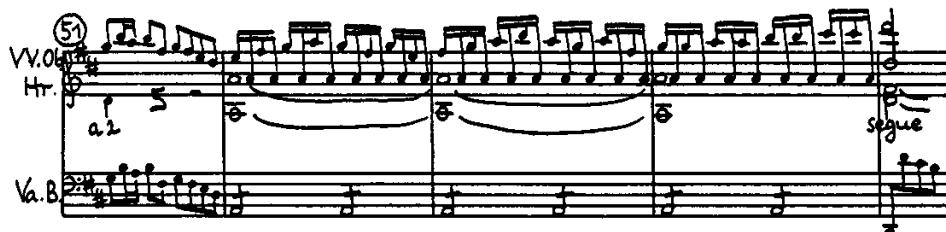
Guglielmo (1731).¹ Die eindrucksvolle Wirkung des Pergolesischen Fanfarenstückes wird freilich nicht erreicht. Wie dort ist der Satz dreiteilig auf den Stufen *I—V—I* und nach dem Gerüstbauprinzip angelegt, die einzelnen Teile gehen zäsurlos ineinander über:

Die ersten beiden Viertelschläge (T. 1) stehen für sich, sie erscheinen nur hier zu Beginn des Satzes und entsprechen den ersten beiden Takten bei Pergolesi mit den vier nur am Anfang stehenden Viertelschlägen. Wir wollen uns diesen „Vorhang“ zu Beginn des ersten Satzes merken. In ihm wirkt Pergolesi mit dem ersten Satz seiner *Guglielmo*-Sinfonie in der Jommellischen Operneinleitung noch lange nach. Auf diese beiden Schläge folgt die Kopffanfare (T. 2—12), die im Rhythmus deutlich auf den Pergolesischen Satz zurückweist (vgl. dort die Trp.:). Sie ist, wohl um die durch die beiden Viertelschläge am Anfang des Satzes eingetretene Verschiebung gegen den Taktstrich auszugleichen, mit ihrem Zäsurtakt (12) ungeradzahlig (elf Takte) und wird durch ein mächtiges Unisono des ganzen Orchesters dargestellt. Die Nachahmung des Pergolesischen Vorbildes geht sogar

¹ Besprochen S. 206 ff. Jommelli kannte die Sinfonie wahrscheinlich als Einleitung zur *Olimpiade* (1735), mit deren erstem Satz auch die Tempomärke übereinstimmt (*Allegro assai*). Eine äußere Gemeinsamkeit mit Pergolesi liegt in der *Ricimero*-Sinfonie schon darin vor, daß hier noch die alte Partituranordnung angewendet wird, während später stets die von Leo übernommene ital. Anordnung gebraucht wird.

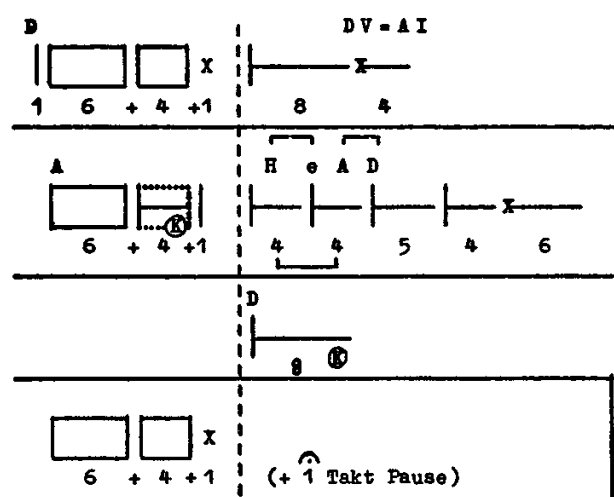
soweit, daß die dort festgestellte Zusammensetzung der Kopffanfare aus zwei Hälften, einem mit einem prägnanten Rhythmus (♩ ♪ ♩ ♪) genau gemessenen Fanfarenblock und einer den *D*-Klang breit in gleichen Notenwerten (Achteln) auswalzenden Klangfläche, nachgebildet wird (hier T. 2—7 bzw. 8—12). Im elften Takt der Fanfare (T. 12) erreicht das Unisono die V. Stufe, so daß dieser Takt wie ein Halbschluß wirkt.² Die auf die Kopffanfare folgenden Takte (13 ff.) erinnern deutlich an die analoge Stelle bei Pergolesi (15 ff.). Über einem stufenweise in Achtelbewegung wandernden Baß wird in den Oberstimmen der Grundton der Tonika repetiert, im vorliegenden Stück im *D*- und *A* *V*⁷-Klang als Oktave *d*²—*d*³ bzw. Septime *e*²—*d*³ im Streichertremolo, bei Pergolesi in gestoßenen Achteln auf gleichbleibendem Ton. Das folgende viertaktige Gerüstbauglied (T. 21—24; bei Pergolesi sechstaktig, T. 23—28) fixiert die V. Stufe als neue Tonika. In diesem zum zweiten Teil hinzielenden Glied sind die beiden Stücke wieder eindeutig verwandt (Rhythmus und Duktus).

Während bei Pergolesi der zweite Teil auf der V. Stufe über eine ausgeprägte Kadenz erreicht wird, fehlen im ersten Satz von Jommellis *Ricimerio*-Sinfonie am Ende des ersten Teiles deutliche Kadenzschritte; die zu Beginn des zweiten Teiles erneut einsetzende Fanfare (T. 25 ff.) wird unmittelbar daneben gestellt. Da sie in ihrem vollen Umfang, als Elftakter, wiederholt wird, tritt erneut Verschiebung gegen den Taktstrich ein. Zu deren Behebung ist innerhalb des Mittelteils ein weiteres ungeradzahliges Gerüstbauglied nötig. In der zweiten Hälfte der Fanfare wird diesmal das Unisono im zehnten und elften Takt aufgegeben und mit ausgeprägten Kadenzschritten ein Ganzschluß nach *A* gebildet. Der folgende den Takten 13—20 des ersten Teiles entsprechende Achttakter bringt die auch im Mittelteil des Pergolesischen Stückes (T. 41—48) angetroffene Sekundrückung von zweimal vier Takten (*H*—*e* / *A*—*D*). Auf einen Fünf- und einen Viertakter (dieser entspricht den Takten 21—24 des ersten Teiles, nun innerhalb der I. Stufe) folgt ein als Halbschluß erreichtes sechstaktiges Glied über einem Orgelpunkt auf *D* *V*, das auch bei Pergolesi vor dem Beginn des dritten Teils anzutreffen ist (sogar unter den gleichen Taktzahlen: 53—58):



² Die Wirkung ist dominantisch. Eigentlich liegt aber keine Dominante vor, die

Im dritten Teil steht die Fanfare wie im ersten Satz von Pergolesis *Guglielmo*-Sinfonie nicht am Anfang, sondern am Ende. Der vorausgehende Sechstakter entspricht den Takten 13 ff. des ersten Teiles. Da das Unisono der Fanfare in den Außenteilen jeweils auf *D V* endet, leitet der erste Satz wie bei Pergolesi offen in den Mittelsatz über, eine Erscheinung, die bei den bisher behandelten Komponisten oft, bei Jommelli dagegen sonst nur noch selten anzutreffen ist. Das Reihungsprinzip der Canzone wird endgültig zugunsten in sich geschlossener, völlig selbständiger Sätze aufgegeben. Das behandelte Stück aus Jommellis *Ricimero*-Sinfonie ist also folgendermaßen gebaut³:



Nach diesen Ausführungen besteht wohl kein Zweifel, daß sich Jommelli mit diesem Satz, sicher nicht nur nach Gehörseindruck, sondern aus der Erinnerung an das Studium der Oper (wohl *Olimpiade*) bis in Einzelheiten an das zum Vergleich herangezogene Stück Pergolesis anlehnt. Derart deutliche Beziehungen zu Pergolesis Opernsinfonien treffen wir sonst nicht mehr an, doch darf Pergolesi als das Hauptvorbild für das bei Jommelli von Anfang an voll beherrschte Gerüstbauprinzip angesehen werden.

Daß Leo auf Jommelli ganz allgemein starken Einfluß ausgeübt hat, wurde schon von H. Abert nachgewiesen.⁴ Auch auf dem Gebiet der Opernsinfonie ist Leo, und zwar mit seinen späten Einleitungen, eindeutig als Vorbild festzustellen. Bereits die Sinfonie des auf den *Ricimero* folgenden *Astianatte* V. Stufe muß im Zusammenhang der Brechung des *D*-Dur-Dreiklangs in T. 11/12 gesehen werden, vertritt also den Tonikadreiklang.

³ Vgl. dazu nur als Bild das Bauschema des ersten Satzes von Pergolesis *Guglielmo*-Sinfonie (S. 208).



⁴ N. Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908, S. 116 ff. Abert handelt in dieser Arbeit auch relativ ausführlich über die Operneinleitungen Jommellis. Seine Ansichten, aus der Zeit heraus zu verstehen, sind heute abzulehnen. Doch muß Abert zugute gehalten werden, daß er innerhalb der musikgeschichtlichen Forschung zu Anfang unseres Jahrhunderts der neapolitanischen Opernsinfonie am unvoreingenommensten gegenübersteht.

(1741) zeigt im ersten Satz klar die Züge des gleichen Satzes der späten Leoschen Opernsinfonie, d. h. Anlage in zwei weitgehend parallel verlaufenden Teilen in der Stufenfolge $I-V / I-I$, die durch eine scharfe Zäsur voneinander getrennt sind⁵, und ausgeprägte Kontrastglieder in den beiden Seitenabschnitten.⁶ Daß nun Leo und nicht mehr Pergolesi hauptsächliches Vorbild ist, zeigt sich schon im Überwechseln zu Leos Partituranordnung. Der Einfluß Pergolesis ist trotzdem wieder spürbar. Die Fanfare, die Klangfläche bestimmt den Satz wesentlich stärker als analoge Stücke Leos. Sind es bei Leos ersten Sinfoniesätzen in der Regel höchstens viertaktige Tonikablöcke zu Beginn der beiden Teile, so stehen an dieser Stelle in Jommellis *Astianatte*-Sinfonie jeweils Fanfarenblöcke von nicht weniger als 19 Takt:

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 13-14) shows woodwinds (VW., Ob.) and strings (Va. B.) playing a fanfare. The second system (measures 15-24) shows woodwinds (Ob., Trp., Hr.) and strings (Va. B.) playing a section with a trill for the horn. The third system (measures 25-37) shows woodwinds (Ob., Hr.) and strings (Va. B.) playing a section with a trill for the horn. The score is marked with dynamics like p, f, and p, f, p.

⁵ Die von Abert (S. 152; vgl. ferner S. 189) angeführten „Durchführungspartien“ sind ein Wunschtraum seiner Zeit und weder hier noch in anderen Sinfonien Jommellis anzutreffen.

⁶ Unter Seitenabschnitt verstehe ich im ersten Satz der Sinfonien Jommellis den Abschnitt, der jeweils mit den Kontrastgliedern beginnt.

Den Anfang macht wieder ein „Vorhang“, diesmal von zwei Takten Umfang, der im vorliegenden Stück auch zu Beginn des zweiten Teils steht. Mit T. 3 kommt der Satz ins Rollen, die eigentliche Fanfare beginnt. In der Art, wie hier eine gleichbleibende Motivgruppe in den Violinen nach oben getragen wird (je zwei Takte werden als Echo wiederholt), erinnert das Stück wieder direkt an erste Sätze Pergolesischer Opernsinfonien, auch in diesem Falle vor allem an den Anfangssatz der Einleitung zum *Guglielmo*. Sogar die Teilung in zwei Hälften kann wieder beobachtet werden. In Takt 3—14 wird die Fanfarenstruktur in ihrer typischen Zweitaktigkeit durch den Grundrhythmus  klar hingestellt; die einzelnen zweitaktigen Bausteine sind gegeneinander abgekapselt (die Verfugung besorgen die Blechbläser zusammen mit dem Baß: ) und können so ohne weiteres jeweils wiederholt werden. Ab Takt 15 dagegen läuft der Rhythmus durch und faßt die folgenden vier Takte zu einer Klangfläche zusammen, die sich in Takt 18 in den Oberstimmen auch harmonisch zum Zieltakt 19 hin öffnet. Die Wiederholung der einzelnen Zweitakter entfällt damit ganz von selbst. Den Abschluß macht ein einzelner Zäsurtakt. Die Zweitaktigkeit der Gerüstbaustruktur wird besonders an solchen Zäsurstellen bei Jommelli vorerst meist noch nicht voll durchgeführt.

Mit T. 20 setzt eine Sekundrückung ein, die zur V. Stufe führt und deren einzelne Stufen ($D-G / E-A$) jeweils als zweitaktiger Block auskomponiert werden. Das Streichertremolo an dieser Stelle ist typisch und immer wieder anzutreffen. Im Baß erscheint dazu das Motiv der Kopffanfare. Nach zwei Takten auf A V (T. 28/29) befestigen ein viertaktiges Gerüstbauglied und ein ebenfalls viertaktiger Block die V. Stufe als neue Tonika. In einem einzelnen Zäsurtakt kommt die Gerüstbaustruktur vorläufig zum Abschluß.

Ohne jegliche Verknüpfung wird die periodische Struktur der Kontrastglieder danebengestellt, also ganz so wie bei Leo⁷:



Auch sonst weisen diese Glieder ähnliche Züge wie die analogen Stellen in Sinfonien Leos auf. Sie sind dünner instrumentiert (nur Streicher; die Kontrabässe pausierten vermutlich) und *piano assai*, also in deutlicher dynamischer Abstufung gegenüber dem Vorausgehenden und Nachfolgenden aus-

⁷ Abgesehen vom ersten Satz der *Emira-Sinfonie* (1735); vgl. S. 238 f.

zuführen. Ein grundlegender Unterschied zu Leo besteht allerdings darin, daß die Kontrastglieder zwar ebenfalls die Mollterz aufweisen, aber nicht auf den Stufen der Seitenabschnitte *V* bzw. *I*, sondern im ersten Teil auf der *I*. (*d*), im zweiten auf der *IV*. Stufe (*g*) stehen. Trotzdem besteht kein Zweifel, daß Leo als Vorbild für die Kontrastglieder in Jommellis Sinfonien angesehen werden muß. Dies wird um so deutlicher, als sich im vorliegenden ersten Satz der Einleitung zum *Astianatte* für diese Glieder sogar eine gewisse Verwandtschaft mit den analogen Stellen in einer zeitlich unmittelbar benachbarten Sinfonie Leos, derjenigen zum *Alidoro* (1740), feststellen läßt⁸:



Wie bei Leo schiebt sich unter den als Halbschluß erreichten Zieltakt der periodischen Struktur (T. 52) der wieder einsetzende Gerüstbau, so daß aus dem an sich geradzahligen, rhythmisch geschlossenen Abschnitt von 14 Takten ein offener Dreizehntakter wird. Eigenartig ist der harmonische Zusammenhang. Auf das als Halbschluß erreichte *A* (Baß) würde man erwarten, daß der erste Teil nunmehr in den beiden folgenden Stauungsgliedern (ein viertaktiger Block und ein ebenfalls viertaktiges Kadenzglied) nach *D* kadenzierte. Der Halbschluß *d* *V* wird aber sofort als *A* *I* verstanden, so daß der Seitenabschnitt des ersten Teiles wie bei Leo auf der *V*. Stufe endet:

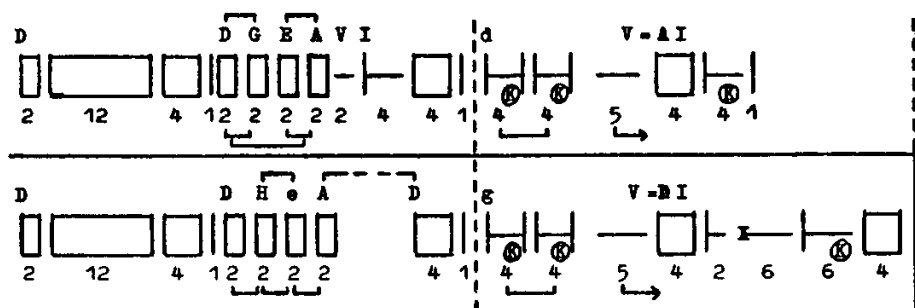
A musical score snippet for four instruments: VV.Ob. (Violoncello), Trp. (Trumpet), Hr. (Horn), and Va. B. (Violoncello). The VV.Ob. part starts with a circled number 52 and a dynamic marking 'f'. The Trp. and Hr. parts have a '7' marking. The Va. B. part has a 'f' marking. The score includes various note values, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

⁸ Vgl. S. 252. Für Leo entnehme ich das Kontrastglied dem zweiten Teil des genannten Stückes, da es sich hier wegen der übereinstimmenden Stufe besser verglei-

Entsprechend wird im zweiten Teil die Dominante der IV. Stufe, g V, sofort als *D I* verstanden. Obwohl Jommelli das Vorbild Leos, was die Stufenanordnung der Kontrastglieder betrifft, verändert, zieht er daraus nicht die Konsequenzen für den Abschluß der Teile. Das Ergebnis wirkt unbeholfen. Kadenzziel des ersten Teiles ist ein einzelner Zäsurtakt, der zweite Teil setzt unmittelbar darauf mit der Kopffanfare ein. Er stellt im wesentlichen eine Reprise des ersten Teils dar. Im Hauptabschnitt zeigt er Reprisenkürzung.⁹ Nach den Kontrastgliedern tritt in den Stauungsgliedern eine Erweiterung ein, die im Hauptabschnitt gegenüber dem ersten Teil ausgelassenen Glieder werden hier — etwas verändert — eingefügt:

$$\frac{1}{2} \times \frac{6}{6}$$

Ein viertaktiger Block schließt den Satz ab:



Für die gegenüber Leo veränderte Stufenanordnung der Kontrastglieder läßt sich in einer Sinfonie Fr. Feos ein Parallelbeispiel nachweisen, das, wenn Feo in dieser Hinsicht vielleicht auch nicht direktes Vorbild ist, immerhin zeigt, daß in Neapel eine derartige Anlage des ersten Sinfoniesatzes um 1740 nichts Fremdes ist. Es handelt sich um den Anfangssatz der bereits in anderem Zusammenhang zitierten Einleitung zum *Arsace* (2. Fass., 1740)¹⁰, also zu einer Oper in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Jommellis *Astianatte*. Dieses Stück zeigt etwa das Gesicht der ersten Sätze Leoscher Opernsinfonien in den 30er-Jahren; es ist zweiteilig in der Folge *D—A / D—D* angelegt und im Gerüstbau strukturiert. In den Seitenabschnitten ist je ein viertaktiges Kontrastglied (Mollterz) eingelagert, das aber ebenfalls nicht wie bei Leo auf der V. bzw. I., sondern auf der I. und IV. Stufe steht. Es endet jeweils

chen läßt. Im obigen Beispiel geben die beiden inneren Systeme die Bezugstelle bei Jommelli, die äußeren diejenige bei Leo wieder.

⁹ In der Reprise wird bei Jommelli nie so stark gekürzt wie bei Leo. Oft tritt vielmehr eine Erweiterung ein, die dazu verleitet, eine „Durchführung“ herauszukonstruieren. Eine weitgehende Parallelität in den beiden Teilen des ersten Satzes ist bei Jommelli fast immer zu beobachten.

¹⁰ Ms. *Mailand Cons.* Vgl. S. 38 f.

im vierten Takt mit einem Halbschluß (*d V* bzw. *g V*). Da auf das Kontrastglied des ersten Teils unmittelbar die Reprise folgt, ergibt sich hier nicht die problematische harmonische Folge wie bei Jommelli; *d V* ist auch Dominante von *D*, so daß sich die I. Stufe zu Beginn des zweiten Teiles ungezwungen anschließen kann. Im zweiten Teil dagegen folgen auf das Kontrastglied Stauungsglieder innerhalb der I. Stufe (der wieder einsetzende Gerüstbau schiebt sich unter den vierten Takt, den Halbschluß des Periodengliedes), wodurch es zu demselben eigenartigen harmonischen Zusammenhang wie in Jommellis *Astianatte*-Sinfonie kommt:



Immerhin wirkt der unvermittelte Einsatz von *D I* zusammen mit *g V* nicht derart kraß wie bei Jommelli, da die Ausweichung nach *g* von nur relativ kurzer Dauer ist und sich dem Ohr nicht so stark als eigene Stufe aufdrängt, wie dies im behandelten Stück aus Jommellis *Astianatte*-Sinfonie der Fall ist.

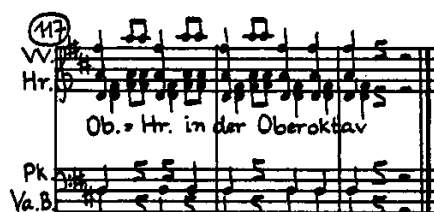
Die gleiche Anlage wie der erste Satz der Einleitung zum *Astianatte* zeigen die Anfangssätze von zwei weiteren Einleitungen Jommellis aus dem Jahre 1741, diejenigen zum *Ezio* und zur *Semiramide riconosciuta* (jeweils Erstfassung). Da sich aus den Hauptabschnitten der ersten Sätze beider Sinfonien keine wesentlich neuen Gesichtspunkte ergeben, wollen wir uns in der Hauptsache nur mit den Kontrastgliedern der Seitenabschnitte näher befassen. In der *Ezio*-Sinfonie ist die Zweitaktigkeit des Gerüstbauprinzips streng durchgeführt. Die Zäsuren werden allerdings nur ein einziges Mal als zweitaktiger Zäsurstein gebildet (Ende des ersten Teils), während sonst ein einzelner Tonikatakt (Tonikaklang auf dem ersten Viertel + Viertelpause) durch eine Pause von einem ganzen Takt Dauer zum regelmäßigen Zweitakter ergänzt wird. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Kopffanfare mit dem Anfang des ersten Satzes von Leos Einleitung zu *Amor vuol soffre-*

renze (1739).¹¹ Die Kontrastglieder dieser Sinfonie (wie auch derjenigen zur *Semiramide riconosciuta*) sind noch deutlicher gegen ihre Umgebung abgesetzt als in der Einleitung zum *Astianatte*, insofern sie nicht nur mit dem Vorangehenden, sondern auch mit dem Folgenden jegliche Verknüpfung vermeiden. Unter den Halbschluß der periodischen Struktur der Kontrastglieder schiebt sich nicht wie in der *Astianatte*-Sinfonie der erneut einsetzende Gerüstbau (Stauungsglieder), sondern beides wird getrennt nebeneinandergestellt; die Stauungsglieder (4+2+2) beginnen mit T. 45:

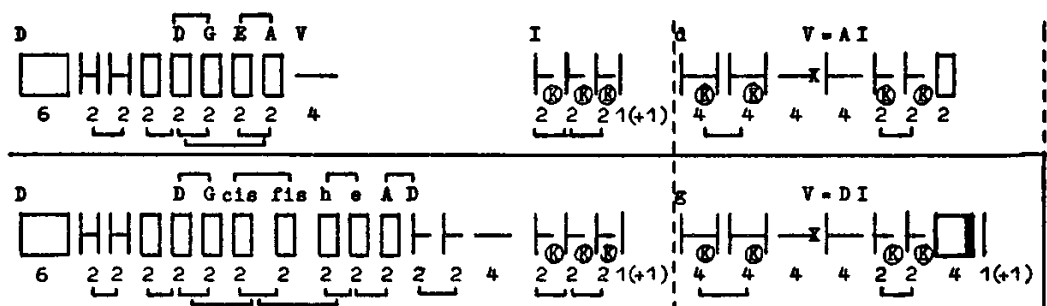
Interessant ist innerhalb der Kontrastglieder der imitierende Einsatz der vier Streicherparte (die Kontrabässe werden mit *Violoncello solo* ausdrücklich von der Mitwirkung ausgeschlossen) sowie die Beteiligung der Hörner, die eine Ausnahme darstellt. Die Hörner bringen eine die Harmonie stützende Oktave jeweils auf der Quinte der Tonika. Die eigenartige harmonische Folge im Übergang von den Kontrastabschnitten zu den Stauungsgliedern findet sich auch hier. Merken wollen wir uns das letzte Stauungsglied innerhalb des zweiten Teiles — es ist gegenüber dem ersten Teil eingeschoben —, einen viertaktigen Tonikablock, der einen bei Jommelli fortan immer wieder anzutreffenden Grundrhythmus aufweist. Dieser Rhythmus ist geradezu typisch für die von ihm vor dem Schlußtakt bzw. Schlußstein des ersten wie des

¹¹ Vgl. die Incipits im Katalog Nr. 120 u. 138.

dritten Satzes gerne eingeschobenen Blöcke: Während in den drei ersten Takten nur jeweils die erste Taktzeit markiert wird, werden im vierten Takt sämtliche Taktteile, oft sogar in die nächst kleinere Notengattung, in die Taktglieder, unterteilt, mit Gewicht angegeben¹²:




Hinter dieser Erscheinung steht der Gerüstbau mit seinem Prinzip des Setzens und Öffnens. Da innerhalb eines Tonikablocks keine harmonischen Mittel zur Verwirklichung dieses Prinzips zur Verfügung stehen, muß diese Aufgabe vom Rhythmus übernommen werden. Tatsächlich hat die Dynamisierung des Rhythmus im vierten Takt die gleiche Wirkung des Sich-Öffnens zur Folge, die sonst in erster Linie die Harmonie, die Öffnung zur Dominante, hervorbringt.¹³ Bau des Satzes (die Reprise ist hier breiter angelegt als der erste Teil, da an die Stelle der Sekundrückung im Hauptabschnitt des ersten Teils eine ausgedehnte Sequenzenkette tritt):

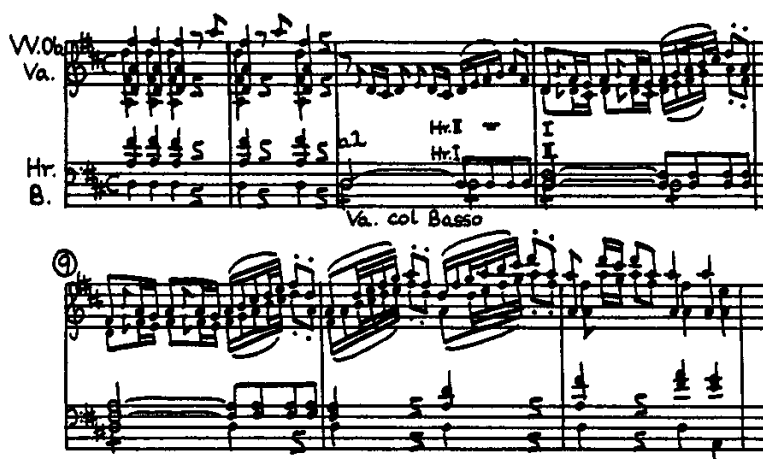


In der Einleitung zu *La Semiramide riconosciuta*, in der wieder einzeln ungeradzahlige Glieder anzutreffen sind — u. a. bestehen die Zäsuren vor den Kontrastgliedern nur aus jeweils einem Takt (ohne Ergänzung durch einen Pausentakt) —, geht der eigentlichen Fanfare ein diesmal viertaktiger „Vorhang“ voraus; er erscheint auch zu Beginn des zweiten Teiles¹⁴:

¹² Dieser Grundrhythmus tritt gewöhnlich im Baß und in den Blechbläsern blank entgegen.

¹³ Diese Erscheinung soll im Folgenden im Zeichen für den Tonikablock durch eine Verdickung des rechten senkrechten Striches angegeben werden: 

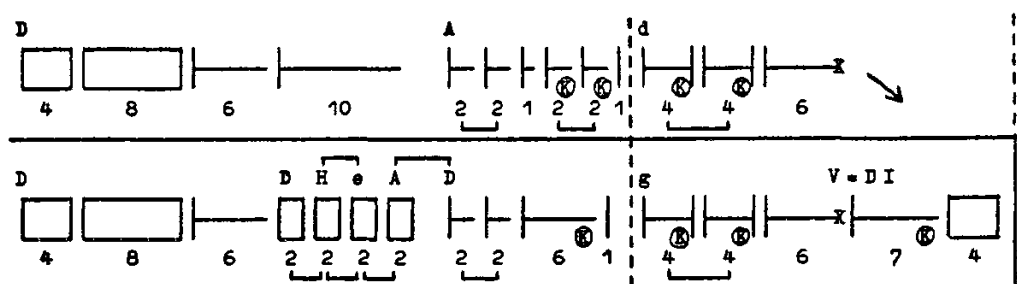
¹⁴ Die zweite Oboe verdoppelt die erste in T. 1—4 in der Unterterz.



In den Kontrastgliedern, die ebenso wie in der *Ezio*-Sinfonie sowohl gegen das Vorangehende wie gegen das Folgende voll abgegrenzt sind, pausieren diesmal nicht nur die Kontrabässe, sondern auch die Violoncelli; die Funktion des Basses übernehmen die Violen:



So wird das Orchester bis zum Trio von zwei Violinen und Viola reduziert, eine Besetzung, die fortan für Jommelli an dieser Stelle auf lange Zeit hin typisch ist. Da im vorliegenden Stück auf die Kontrastglieder des ersten Teiles keine Stauungsglieder folgen, sondern sich sofort die Reprise anreihet, entfällt hier, so wie im ersten Satz von Feos *Arsace*-Sinfonie, die gezwungene Harmoniefolge $d V = A I$; die Tonika D setzt folgerichtig ein, die Überleitung besorgt im Baß, der mit T. 52 wiedereinsetzt, eine Floskel von vier Sechzehnteln, die uns aus den Einleitungen Leos wohl bekannt ist. Nach den Kontrastgliedern des zweiten Teiles schließen sich dagegen, genau wie in Feos *Arsace*-Sinfonie, Stauungsglieder auf der I. Stufe an. Dadurch stellt sich hier die eigenartige unvermittelte Harmoniefolge $g V = D I$ wieder ein. Den Abschluß bildet ein viertaktiger Block. Bau:



Auch der erste Satz der Einleitung zu *Isacco figura del Redentore*¹⁵ gehört zur Gruppe der eben behandelten Stücke. Deutlich wird dies schon darin, daß die Kontrastglieder ziemlich wörtlich Sinfonien des Jahres 1741 entnommen sind, nämlich die ersten acht Takte (T. 35—42) dem Anfangssatz der Einleitung zur *Semiramide riconosciuta*, der darauf folgende sich zu einem Halbschluß öffnende Viertakter (T. 43—46) demjenigen der *Ezio*-Sinfonie:



In der Stufenfolge (der Satz steht in G-Dur und ist wieder zweiteilig¹⁶) ist allerdings eine Änderung eingetreten; die Kontrastglieder stehen nun wie bei Leo beidemal innerhalb der Stufe der Seitenabschnitte, also auf der V. bzw. I. Stufe. Diese Entscheidung wird künftig in den Sinfonien Jommellis beibehalten. Die Kontrastglieder sind aber immer noch als periodische Struktur selbständig und nach beiden Seiten abgegrenzt neben den Gerüstbau gestellt. Sowohl nach den Kontrastgliedern des ersten als auch denen des zweiten Teiles, die jeweils wieder mit Halbschluß enden, fehlen Stauungsglieder (das Stück geht unmittelbar in den Schlußsatz über, ein Mittelsatz fehlt). Jommelli kann deshalb die gewohnte Stufenfolge der beiden Teile des ersten Satzes — I—V / I—I — nicht beibehalten, da dann am Ende des ersten Teiles die unvermittelte Harmoniefolge $d V \rightarrow G I$ zustandekäme. Ausnahmsweise und nur in dieser Sinfonie wird die Stufenfolge des Satzes in I—V / V—I geändert.

In den Hauptabschnitten hebt sich das Stück von den bisher behandelten ersten Sätzen Jommellischer Opernsinfonien insofern ab, als das ausgespro-

¹⁵ Zur Datierung vgl. weiter unten.

¹⁶ Da die Zweiteiligkeit fast für alle im Folgenden zu behandelnden ersten Sinfoniesätze zutrifft, wird künftig auf die Anlage im Großen nur bei Abweichungen von dieser Norm ausdrücklich eingegangen.

den Fanfarenhafte merklich zurücktritt. Dies spiegelt sich schon in der Wahl von G-Dur anstelle der typischen und in den bisher behandelten Sinfonien Jommellis ausschließlich verwendeten Fanfarentonart D-Dur. Trotzdem weisen die Hauptabschnitte völlig regelmäßigen Gerüstbau auf (am Ende jeweils zweitaktige Zäsursteine). Somit nähert sich das Stück nicht nur in der Anlage, sondern auch im Aussehen ersten Sätzen in späteren Opernsinfonien Leos, freilich unter Beibehaltung charakteristischer Unterschiede:

Allegro

Vln.
Va.
Ob.
Hr.
B.

12

21

V.I
Va. col Basso
V.II
Hr. I
Hr. II
a1

29

Der Kopfblock ist mit sechs Takten relativ kurz. In den beiden folgenden sich entsprechenden Gerüstbaugliedern von je zwei Takten wird der Tonika jeweils im zweiten Takt die Dominante gegenübergestellt. Instrukтив ist das sich anschließende zehntaktige Gerüstbauglied (11—20). Es zielt auf die Dominante von *D* hin, die in einem sechstaktigen Orgelpunktglied ausgebreitet wird (T. 21—26) und so die V. Stufe der Ausgangstonart als neue Tonika fixiert. Diese wird dann in einem weiteren sechstaktigen Glied abkadenziert. In diesem zur V. Stufe überleitenden Zehntakter findet sich die an solchen Stellen gern gebrachte Baßquarte (*g—d*); sie ist uns u. a. aus analogen Stellen in Leos Sinfonien geläufig. Die Einbeziehung dieser Quarte in die Gerüstbaustruktur ist aber bei beiden Komponisten grundverschieden. Leo übernimmt die Quarte als rhythmisch geschlossenen Viertakter aus der periodischen $\frac{2}{4}$ -Struktur (bei C-Taktnotierung) seiner früheren ersten Sinfoniesätze¹⁷ und überlagert damit den Gerüstbau im Taktabstand. Die Quarte bleibt als Oberbau des Gerüsts periodisches Glied im $\frac{2}{4}$ -Takt.¹⁸ Jommelli dagegen verwandelt die Quarte selbst in $\frac{2}{4}$ -Gerüstbau, d. h. er verwendet sie trotz ihrer periodischen Struktur tektonisch wie ein Gerüstbauglied. Wie kann dies bei zwei so grundverschiedenen Bauprinzipien geschehen? Die einzelnen Stufen der Quarte umfassen im vorliegenden Stück nicht wie bei Leo jeweils einen, sondern zwei $\frac{2}{4}$ -Takte, der Ablauf der Quarte dauert also insgesamt acht Takte (11—18) statt deren vier wie bei Leo. Da diese Quarte aber, für sich betrachtet, gegenüber gleichen Stellen bei Leo keinen Unterschied zeigt, sondern ebenfalls auf vier Stufen von gleicher Dauer den Eindruck eines rhythmisch-harmonisch geschlossenen, also periodischen Gliedes erweckt, muß sie mit entsprechenden Quartgliedern Leos gleichgesetzt, also ebenfalls als viertaktig angesehen werden. Die Taktstruktur schlägt somit an dieser Stelle vom $\frac{2}{4}$ - in den $\frac{4}{4}$ -Takt um. Jommelli bezieht periodische Struktur unter Beibehaltung ihrer spezifischen Merkmale dadurch in den $\frac{2}{4}$ -Gerüstbau ein, daß er sie durch Takte darstellt, die mit der Zweitaktigkeit des $\frac{2}{4}$ -Gerüstbaus gleiche Struktur aufweisen, also durch $\frac{4}{4}$ -Takte. So können typisch periodische Erscheinungen im Nebeneinander

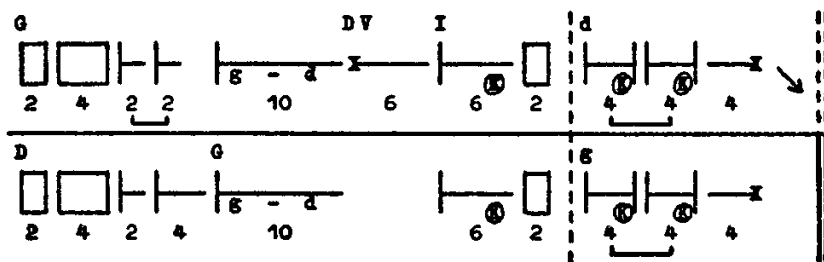
¹⁷ Vgl. etwa den ersten Satz der Einleitung zu *Lo matrimonio annascuso*, T. 13—16 (1727; Beispiel S. 231).

¹⁸ Vgl. z. B. den ersten Satz der Einleitung zu Leos *Ciro riconosciuto* (1739), Beispiel S. 247. In gleicher Weise verfahren auch Porpora und Vinci in ihren Fanfarenstücken. Für sie ist die Situation im ersten Sinfoniesatz eine ähnliche wie bei Leo. Nicht die Fanfare, das Gerüstbauprinzip ist das Primäre, sondern eine dem Generalbaß verpflichtete Struktur, die z. T., z. B. in der Sequenz, gerade aber auch in der erwähnten Baßquarte, Verwandtschaft mit periodischer Struktur aufweist. Vgl. etwa den zweiten Satz der Einleitung zu Porporas *Ezio*, T. 17 ff. (1728; Beispiel S. 144), und den ersten Satz der Sinfonie zu Vincis *Semiramide riconosciuta*, T. 11 ff. (1729; Beispiel S. 154).

zum Gerüstbau treten, eine Verschiebung des Oberbaus gegen den Unterbau, eine Trennung überhaupt in zwei Schichten ist nicht nötig. Das Quartenglied ist einerseits periodisches Glied innerhalb des $\frac{4}{4}$ -Takts, andererseits erfüllt es die Bedingungen des $\frac{2}{4}$ -Gerüstbaus, indem die einzelnen C-Spatien (= Stufen) eines seiner wichtigsten Merkmale, die Zweitaktigkeit, aufweisen. Innerhalb der Tektonik verbindet sich die Quarte mit einem weiteren Spatium zum zehntaktigen ($\frac{2}{4}$ -Takte) offenen Gerüstbauglied.

Kehren wir nun kurz zum ersten Satz der Sinfonie zum *Astianatte* zurück. Dort folgen auf die Kopffanfare Sekundrückungen, im ersten Teil aufwärts-, im zweiten abwärtssteigend.¹⁹ Die Sekundrückung ist als Ausschnitt aus der Quintschrittsequenz mit der Periode strukturverwandt. Leo behandelt die Sekundrückung deshalb wie ein periodisches Glied und setzt sie unter Beibehaltung ihrer $\frac{2}{4}$ -Struktur als Oberbau im Taktabstand über das Gerüst.²⁰ Ganz anders verfährt Jommelli. Er bezieht die periodenähnliche Struktur wieder dadurch in den $\frac{2}{4}$ -Gerüstbau ein, daß er die Stufen durch $\frac{4}{4}$ -Takte darstellt. Eine Verschiebung ist dann nicht mehr nötig. Wieder haben wir einerseits periodische Struktur im $\frac{4}{4}$ -Takt, andererseits $\frac{2}{4}$ -Gerüstbau mit einzelnen Zweierblöcken.

Als Folge dieser Bauweise ergibt sich gegenüber den im Gerüstbau angelegten Sätzen Leos eine noch flächigere Wirkung, womit sich Jommelli auch bei Zurückdrängen des Fanfarenhaften, wie wir es im ersten Satz der Sinfonie zum *Isacco* und auch in weiteren Einleitungen dieses Komponisten feststellen können, immer noch deutlich von Leo abhebt. Bau des ersten Satzes der *Isacco*-Sinfonie:



Mit der Einleitung zum *Isacco* erreichen die Sinfonien Jommellis seit derjenigen zum *Astianatte* einen gewissen Einschnitt. Die typischen Merkmale des ersten Satzes, vor allem die für sich stehende periodische Struktur

¹⁹ Vgl. S. 310. Das Gleiche ist in den Sinfonien zum *Ezio* und zur *Semiramide riconosciuta* der Fall (in letzterer in Teil 2, aufwärtssteigend).

²⁰ Vgl. z. B. den ersten Satz der Einleitung zum *Ciro riconosciuto*, T. 15 ff. (1739; Beispiel S. 247). Analog bei Porpora und Vinci, so etwa im ersten Satz von Vincis *Semiramide riconosciuta*-Sinfonie, T. 33 ff. (1729; Beispiel S. 156).

der Kontrastglieder sowie die Mollterz innerhalb dieser Abschnitte, verschwinden mit der nächsten Einleitung, der Sinfonie zum *Eumene* (1. Fass.), der am 5. Mai 1742 zur Aufführung gelangte. Die Einleitung zum *Isacco* stellt mit der Anordnung der Kontrastglieder im ersten Satz auf den Stufen der Seitenabschnitte, die in der Folge beibehalten wird, bestimmt den Abschluß der genannten Gruppe Jommellischer Opernsinfonien dar. Somit besteht kein Zweifel, daß sie und mit ihr das ganze Oratorium, das im Werkverzeichnis MGG in das Jahr 1750 gesetzt wird²¹, in die erste Hälfte des Jahres 1742 vorzudatieren ist (wahrscheinlich in der Fastenzeit aufgeführt). Dafür spricht auch die Übernahme der Kontrastglieder des ersten Satzes aus den Einleitungen zu *Semiramide riconosciuta* und *Ezio*, die 1741 (erstere am 26. Dez.) zur Aufführung gelangten, ferner die Wiederverwendung einer Arie aus *Merope* (1. Fass., 26. 12. 1741) innerhalb des Oratoriums (III/1: *Deh, parlate che fosse tacendo*; im Oratorium die erste Arie des zweiten Teils). Überdies tradieren zwei Handschriften des Oratoriums das Datum 1742.²² Bei der Aufführung von 1750 in Rom dürfte es sich demnach um eine der zahlreichen Wiederaufführungen des Oratoriums gehandelt haben.

In der Sinfonie zum *Eumene* (1. Fass., 1742) tritt uns im ersten Satz schon vom Notenbild her gesehen etwas Neues entgegen. Zum ersten Mal treffen wir im Anfangssatz der in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Sinfonien den $\frac{2}{4}$ -Takt an, dem wir bei Jommelli nun öfter begegnen werden. Der $\frac{2}{4}$ -Takt liegt auch den ersten Sätzen der Einleitungen Porporas und Vincis als Struktur zugrunde, wird aber dort stets in Doppeltaktnotierung mit der Sigle **C** geschrieben. Inzwischen hat der Gerüstbau den **C**($\frac{2}{4}$)-Takt im ersten Satz der Sinfonien Pergolesis, Leos (Einleitungen nach 1735) und der bisher besprochenen Einleitungen Jommellis weitgehend in den $\frac{4}{4}$ -Takt umgewandelt, in dem es im Prinzip keine Verschiebungen gegen den Taktstrich mehr geben darf (und später auch nicht mehr gibt). Nun hat die Doppeltaktnotierung eigentlich erst Sinn, da sie die Regelmäßigkeit des Gerüstbaus überwacht. Sie ist gleichsam ein Kontrollsystem, das bei ungeradzahligen Gliedern aufleuchtet und die Behebung des „Fehlers“ verlangt. Diese Sorge, ungeradzahlige Glieder möglichst rasch durch ein weiteres solches Glied auszugleichen und somit die Verschiebung gegen den Taktstrich aufzuheben, können wir tatsächlich bei Leo und auch in den bisher behandelten Stücken Jommellis feststellen. Es gibt noch eine andere Möglichkeit, den ungeradzahligen Gliedern das Odium des Fehlers zu nehmen, nämlich

²¹ Anna Mondolfi, Art. *Jommelli*, MGG Bd. 7 (1958), Sp. 146.

²² *Florenz Cons.: . . . posto in musica dal Sig. Nicolò Jommelli Nap. 1742* (vgl. den Katalog, hrsg. v. R. Gandolfi, C. Cordara und A. Bonaventura, Parma 1929 [AMI IV/1], S. 107). *Nap.* kann aufgelöst werden in *Napoli* oder *Napoletano*; in ersterem Fall wäre auch der Erstaufführungsort bestimmt. *London KML: 1742* (vgl. den Katalog Bd. 2, hrsg. von Hilda Andrews, London 1929, S. 102).

die, jenes „Kontrollsystem“, das mit dem Aufkommen des Gerüstbaus als Gegebenheit aus älteren Notierungsgewohnheiten übernommen und keinesfalls erst mit Absicht geschaffen wurde, aufzugeben, d. h. $\frac{2}{4}$ -Takte zu notieren. So ist offenbar Jommellis Änderung der gängigen C-Notierung in den $\frac{2}{4}$ -Takt zu verstehen. Nun ist es, wenigstens vom Schriftbild her, nicht mehr nötig, ungeradzahlige Glieder auszugleichen. Vorliegendes Stück ist gleich ein gutes Beispiel dafür. Es ist in einem völlig regelmäßigen, also zweitaktigen Gerüstbau angelegt, mit einer Ausnahme allerdings: Den Beginn machen zwei einzelne Viertelschläge, die, so wie schon im ersten Satz der Sinfonie zum *Ricimero* (1740), nur am Anfang erscheinen. Würde der Satz im C-Takt notiert werden, so wäre ab T. 2 das ganze Stück gegen den Taktstrich verschoben bzw., was wahrscheinlicher ist, an irgendeiner Stelle unregelmäßig gebaut, um diese Verschiebung auszugleichen. Hier zeigt sich wieder einmal, wie sich die gewählte Notierung auf die Komposition auswirken kann. Wir sind bereits auf ähnliche Fälle gestoßen.

Auch bei anderen im $\frac{2}{4}$ -Takt notierten ersten Sätzen Jommellischer Sinfonien werden wir eine gewisse Unbekümmertheit gegenüber der Geradzahligkeit des Gerüstbauprinzipis feststellen können. Einen echten Sinn hat allerdings das Ersetzen der C-Taktnotierung durch den $\frac{2}{4}$ -Takt im ersten Sinfoniesatz jetzt nicht mehr. Der Gerüstbau tendiert als solcher zur Geradzahligkeit der Glieder, also bei zugrundeliegendem $\frac{2}{4}$ -Takt zum $\frac{4}{4}$ -Takt. Außerdem haben wir gesehen, daß bestimmte periodische Erscheinungen als $\frac{4}{4}$ -Struktur in den ersten Satz Jommellischer Operneinleitungen einbezogen werden (auch im vorliegenden Stück), für die eine Notierung im $\frac{2}{4}$ -Takt nicht adäquat erscheint. Diese Gründe bewirken wohl, daß die $\frac{2}{4}$ -Notierung, verglichen mit dem C-Takt, für den ersten Sinfoniesatz Jommellis eine Ausnahmeerscheinung bleibt, von der in den 50er-Jahren wieder ganz abgegangen wird.

Wenden wir uns nun einer genaueren Besprechung des ersten Satzes von Jommellis *Eumene*-Sinfonie zu:

Allegro assai

VV.

Ob. = VV.

Hr.

Va. B.

Handwritten musical score for three systems. The first system (measures 20-34) features a woodwind section (Ob. = VV.) and a bassoon section (Basso). The second system (measures 37-44) includes a vocal part (Vo.) and a bassoon section (Basso). The third system (measures 53-68) features a woodwind section (Ob. = VV.) and a bassoon section (Basso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Auf den ersten, für sich stehenden Takt folgt ein viertaktiger Tonikablock, der ebenfalls nur am Anfang erscheint, so daß also die ersten fünf Takte des Stückes als „Vorhang“ zu betrachten sind. Zwei sich entsprechende Gerüstbauglieder von je vier Takten schließen sich an. Sie enden offen (V) und bringen damit den Satz ins Rollen. Darauf folgt die uns geläufige, zur V. Stufe überleitende Sekundrückung mit zweitaktig auskomponierten Stufen (T. 14—29: D—G / E—A). Da diese einzelnen Zweitakter (man beachte den Fanfarenrhythmus in den Hörnern, der die Zweitaktigkeit klar hinstellt) jeweils als Echo wiederholt werden, wird jede Stufe insgesamt vier Takte lang ausgehalten. Der Satz ist also wieder sehr flächig angelegt, obwohl das typisch Fanfarenhafte auch hier fehlt. Nach einem weiteren viertaktigen Block auf A V festigt ein zehntaktiger Kadenzabschnitt (T. 34—43) die V. Stufe als neue Tonika. Dieser Abschnitt ist in einer für Jommelli typischen und immer wieder (nicht nur vor Kadenzen) anzutreffenden Weise

zusammengesetzt. Den Beginn machen zwei sich entsprechende Gerüstbauglieder von zwei Takten, gefolgt von zwei ebenfalls aufeinander bezogenen Einzeltakten, die nichts anderes sind, als die Wiederholung des jeweils zweiten Takts der vorausgehenden Zweitakter. Im Bau tritt also eine Beschleunigung ein, die deutlich spürbar ist; sie löst sich in den beiden sich entsprechenden zweitaktigen Kadenzgliedern (oder, wie später häufig anzutreffen, in einer breiten Klangfläche). Die beiden Einzeltakte sind nicht als Abweichung von der Norm der Zweitaktigkeit anzusehen. Sie ergänzen sich gegenseitig zu einem zweitaktigen Gerüstbauglied. Um sie aber kenntlich machen zu können, sollen sie künftig als Eintakter ($\frac{1}{1}$) gekennzeichnet werden. Die ganze Gruppe wird *Beschleunigungsabschnitt* genannt. Die analogen Abschnitte der im folgenden zu besprechenden Sinfonien Jommellis zeigen nicht nur den gleichen Bau, sondern auch eine weitgehend übereinstimmende Ausführung. Meist öffnen sich die Glieder wie hier zum Dominantseptklang, der Baß zeigt einen ähnlichen Duktus usw. Kadenzziel des Beschleunigungsabschnitts ist im vorliegenden Stück ein einzelner Tonikaklang. Eine Zäsur im Bau unterbleibt, da sich sofort der Kontrastabschnitt anschließt. Mit ihm müssen wir uns nun näher befassen.

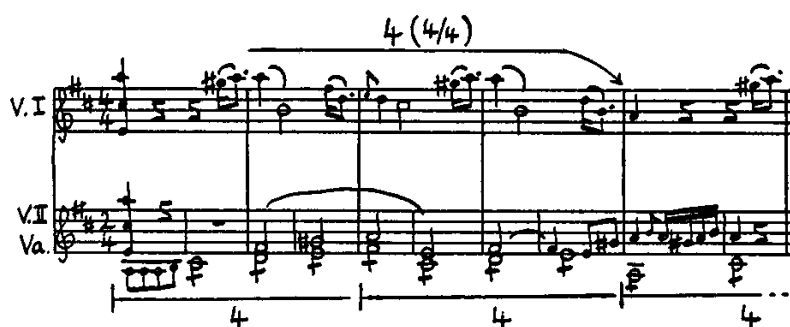
Der Kontrastabschnitt erinnert insofern an die analogen Stellen in der Sinfonie zum *Isacco*, als er auf den Stufen der Seitenabschnitte (V bzw. I) steht und ebenfalls nur für Violinen und Viola gesetzt ist. Zwei grundlegende Unterschiede heben ihn aber zusammen mit den Kontrastabschnitten der folgenden Sinfonien deutlich von denen der vorausgehenden Einleitungen ab: Die Molltrübung ist aufgegeben (wir werden sie nur noch ein einziges Mal antreffen), die bisher wie eine Insel in den Satz eingelagerte periodische ($\frac{2}{4}$ -)Struktur wird in den Gerüstbau integriert. Die Vereinheitlichung des Satzbaus geschieht aber wieder nicht dadurch, daß die $\frac{2}{4}$ -Struktur als Oberbau im Taktabstand den Gerüstbau überlagert²³, sondern mittels Darstellung der Periode durch $\frac{4}{4}$ -Takte. Die $\frac{4}{4}$ -Strukturierung der Oberstimme (erste Violine) im Kontrastabschnitt wird ganz deutlich, wenn wir uns an die Eigenart solcher Taktarten ($\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$) erinnern, daß bei Überspringen der jeweils ersten Hälfte des Spatiums (hier wegen der $\frac{2}{4}$ -Notierung des jeweils ungeradzahligen Taktes) der melodische Zusammenhang gewahrt bleibt²⁴:



²³ Vgl. die Kontrastabschnitte ($\frac{2}{2}$ -Takt) in Leos Sinfonie zur *Emira* (1735), besprochen S. 238 ff.

²⁴ Vgl. dazu S. 137—140. An diesen Stellen wird nochmals deutlich, wie inadäquat die $\frac{2}{4}$ -Notierung für den Satz ist. Kann man den Gerüstbau noch in dieser Taktart schreiben, da er ja aus $\frac{2}{4}$ -Takten entsteht, so ist diese Notierung für periodische Struktur im $\frac{4}{4}$ -Takt irreführend.

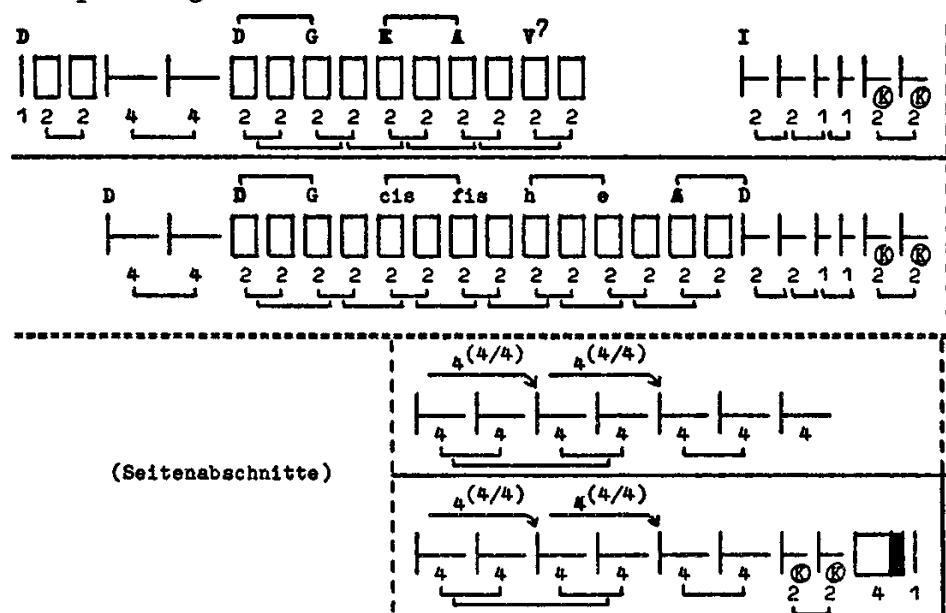
In den bisher behandelten ersten Sätzen Jommellischer Sinfonien werden solche periodische Erscheinungen ohne jegliche Verschiebung in den Gerüstbau einbezogen. Dies ist hier nicht der Fall. Der Grund liegt darin, daß ab der Sinfonie zum *Eumene* fast sämtliche Kontrastglieder in ersten Sätzen Jommellischer Operneinleitungen mit einem Auftakt in der Oberstimme beginnen. Für diesen Auftakt ist innerhalb der Kadenzschritte vor der Zäsur kein Platz, schon deshalb nicht, weil er als piano-Einsatz im forte anzugebenden Kadenzglied völlig untergehen würde. Jommelli muß also den Einsatz der Oberstimme verschieben. Da der $\frac{4}{4}$ -Takt mit dem $\frac{2}{4}$ -Gerüstbau strukturidentisch ist, kann der Einsatz zuerst wieder nach zwei $\frac{2}{4}$ -Takten geschehen. Nach diesem Abstand beginnt nämlich wieder ein $\frac{4}{4}$ -Takt bzw. ein neuer Zweitakter innerhalb des Gerüstbaus. Tatsächlich setzt in vorliegendem Stück — auch in den ersten Sätzen der folgenden Sinfonien, soweit sie in einer geraden Taktart notiert sind — das erste Kontrastglied zwei $\frac{2}{4}$ -Takte nach dem Kadenzziel des Hauptabschnittes ein. Da aber der Gerüstbau bereits mit diesem Kadenzziel ein neues Gerüstbauglied von vier $\frac{2}{4}$ -Takten beginnen läßt, das wiederholt wird (die Wiederholung wird als Trugschluß des vorausgehenden Gliedes erreicht; auch der Trugschluß ist innerhalb des Gerüstbaus als Setzen zu werten), ist der Beginn der Oberstimmenperiode um zwei $\frac{2}{4}$ -Takte gegen den Gerüstbau verschoben. Wir können auch so analysieren, daß wir nun auch für den Gerüstbau $\frac{4}{4}$ -Takt annehmen und somit eine analoge Erscheinung wie bei Leo vor uns haben: Die periodisch im $\frac{4}{4}$ -Takt strukturierte Oberstimme ist jeweils um einen $\frac{4}{4}$ -Takt gegen den Unterbau verschoben. Doch wollen wir um der einheitlichen Zählung innerhalb der Tektonik willen im Unterbau auch weiterhin $\frac{2}{4}$ -Takte annehmen. Wir haben dann eine eigentümliche Verbindung von $\frac{4}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Struktur im Übereinander vor uns, die eigentlich so zu schreiben wäre²⁵:



²⁵ Ein Pfeil über dem Zeichen für das Gerüstbauglied bedeutet künftig diese Überlagerung mit einem melodieartigen periodischen Gebilde, das bei gerader Taktart im $\frac{4}{4}$ -Takt strukturiert ist und zwei $\frac{2}{4}$ -Takte nach dem Gerüstbau einsetzt. Es mündet mit seinem Kadenzziel in den Beginn eines neuen Gerüstbaugliedes. Da dieses periodische Gebilde eine andere Taktstruktur als der Gerüstbau aufweist, sind auch die seinen Umfang angehenden Taktzahlen nicht mit denen des Unterbaus

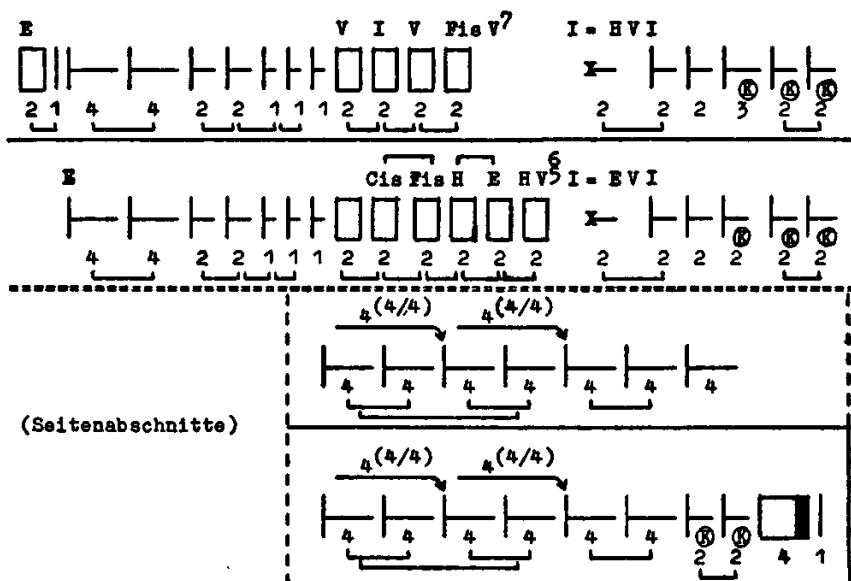
Fahren wir nun in der Behandlung des vorliegenden Satzes fort. Die Takte 44—51 werden wiederholt, mit dem Ziel des periodischen Gebildes in der Oberstimme setzt das volle Orchester (*forte assai*) wieder ein. Merken wollen wir uns innerhalb der Kontrastglieder den Septsprung in der Oberstimme, der, wie wir sehen werden, in den meisten Kontrastgliedern Jommellischer erster Sinfoniesätze anzutreffen ist. Auch die Baßführung vom Grundton über Terz und Quart zur Quinte findet sich immer wieder. Eigentliche Stauungsglieder fehlen. Die beiden zunächst folgenden sich entsprechenden viertaktigen Gerüstbauglieder knüpfen an den Anfang des Satzes an (= T. 6—13). Man darf hier aber nicht an den Beginn eines eigenen Mittelteils denken, beide Glieder erscheinen auch am Schluß des Satzes (auf der I. Stufe), so daß die Zweiteiligkeit klar ersichtlich ist. Mit dem nächsten, ebenfalls viertaktigen und in die I. Stufe zurückleitenden Glied (T. 68—71) rollt der Satz nahtlos in die Reprise hinein (das zäsurlose Durchlaufen erinnert an Pergolesis erste Sinfoniesätze).

Die Reprise ist in den nun abwärtsführenden Sekundrückungen etwas erweitert (*D—G / cis—fis / h—e / A—D*), ansonsten läuft sie wie der erste Teil ab. Am Schluß werden statt des überleitenden Viertakters am Ende des ersten Teils die vor den Kontrastgliedern stehenden Kadenzzweitakter als Stauungsglieder wiederholt, nach einem weiteren Stauungsglied, einem viertaktigen Tonikablock mit der für Jommelli typischen rhythmischen Dynamisierung im letzten Takt, kommt der Satz mit einem Einzeltakt zum Abschluß. Der fünftaktige „Vorhang“ erhält somit in den letzten fünf Takten seine Entsprechung:



identisch. Sie betragen jeweils nur die Hälfte der vergleichbaren Taktzahlen des Gerüstbaus. Ich deute dies dadurch an, daß ich zu den betreffenden Taktzahlen in Klammern die Sigle der anderen Taktstruktur ($\frac{4}{4}$) hinzusetze.

Auch der erste Satz der Einleitung zur *Semiramide* (1742)²⁶ ist im $\frac{2}{4}$ -Takt notiert (zum ersten Mal in den von mir gesammelten Sinfonien *E*-Dur als Sinfonietonart). Er ist im wesentlichen wie das eben behandelte Stück gebaut. Auch die einzelnen analogen Abschnitte haben eine ähnliche Haltung. Hier ist indessen nicht nur der „Vorhang“ ungeradzahlig (3 Takte), sondern auch im Verlauf des Satzes erscheinen ungeradzahlige Glieder. Würde das Stück in den *C*-Takt umnotiert, so wäre es über weite Strecken, z. B. im ganzen Seitenabschnitt des ersten Teiles, gegen den Taktstrich verschoben:



In den Kontrastgliedern findet sich wieder der charakteristische Septsprung, allerdings durch Herunterschlagen des Hochtones b^2 (T. 45) in die Unteroktave b^1 („totes“ Intervall) verschleiert²⁷:



Interessant ist der Kontrastabschnitt des zweiten Teils. Wie wir schon einmal feststellten²⁸, besitzen bestimmte Tonarten wegen der Beschränkung des Tonumfangs für das Orchester (bei den neapolitanischen Opernkomponisten

²⁶ Incipitkatalog Nr. 143.

²⁷ Der Zielklang des vollen Orchesters auf dem ersten Viertel von T. 40 ist nicht berücksichtigt. In den Kontrastgliedern pausieren wie vorhin Bläser und Basso.

²⁸ Vgl. o. S. 70.

der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts ist d^3 die obere Grenze) nicht die Möglichkeit, den Dreiklang der I. Stufe in hohem Register in seiner strahlendsten Lage mit der Oktave als Spitzenton zu bringen. Dies ist u. a. auch in *E-Dur* der Fall, da e^3 nicht zu Verfügung steht. Die Kontrastglieder des ersten Teils verwenden b^2 als Spitzenton, analog dem a^2 im ersten Satz der *Eumene*-Sinfonie. Während jedoch in der *D-Dur*-Sinfonie zum *Eumene* der Kontrastabschnitt im zweiten Teil ohne weiteres in die Oberquarte transponiert werden kann, so daß dem Hochtön a^2 im ersten Teil jetzt d^3 entspricht, ist dies in der *E-Dur*-Sinfonie zur *Semiramide* nicht möglich. Jommelli muß entweder bei Transposition in die Oberquart den Duktus der Oberstimme ändern oder aber die Kontrastglieder in die Unterquint versetzen. Er tut beides. Während der Part der zweiten Violinen bzw. der Violen ohne weiteres in die Oberquart transponiert werden kann, wird die erste Hälfte des periodischen Vierergliedes ($\frac{4}{4}$ -Takte) im Part der ersten Violinen in die Unterquinte versetzt; bei der zweiten Hälfte ist Jommelli dann, wenn er nicht die ersten Violinen unter die zweiten und unter die Violen führen will, gezwungen, in die Oberquarte zu transponieren und den charakteristischen Septsprung in eine Quart (b^2 — fis^2) zu verändern. Vermutlich bilden aber nicht nur Bedenken gegen eine Stimmkreuzung den Ausschlag, da die Violen (und mit einer einzigen Ausnahme — *fis* — auch die zweiten Violinen) schließlich auch eine Oktave tiefer spielen könnten. Vielmehr dürfte die Scheu vor dem relativ stumpfen Register um e^1 mit der Grund gewesen sein, die Kadenzfloskel der Oberstimme um eine Oktave nach oben zu verlegen²⁹:



Die auf den Kontrastabschnitt folgenden beiden sich entsprechenden Viertakter sind wieder dem Satzanfang entnommen (T. 4—11). Auch im vorliegenden Stück wird zwischen dem ersten und zweiten Teil keine scharfe Zäsur gebildet, vielmehr rollt der Satz auch hier über ein (ganz ähnlich wie die analoge Stelle in der Einleitung zum *Eumene* aussehendes) Viererglied in

²⁹ Wegen der Beschränkung des Tonraums steigen die Violinen auch in den beiden sich entsprechenden, auf den dreitaktigen „Vorhang“ folgenden Kopfgliedern, die ganz offensichtlich auf die gleiche Stelle in der Einleitung zum *Eumene* zurückgehen, nur bis zur Sexte und nicht, wie in *D-Dur*-Sinfonien sonst hier üblich, bis zur Oktave hinauf.

die Reprise hinein. Diese Gepflogenheit hält Jommelli auch in späteren Sinfonien oft bei.

Im ersten Satz der Einleitung zum *Demofoonte* (1. Fass., 1743)³⁰, der ebenfalls im $\frac{2}{4}$ -Takt notiert ist (*F*-Dur), ist es ein Siebentakter, der diese Rückleitung besorgt (davor im Anschluß an den Kontrastabschnitt dem Satz-anfang entnommene Glieder). Das Stück ist weitgehend wie der erste Satz der *Semiramide*-Sinfonie gebaut. In den Kontrastgliedern tritt zum letzten Mal in Jommellis Sinfonien Molltrübung auf³¹:



In *F*-Dur ergibt sich das gleiche Problem, auf das wir eben bei der Behandlung des ersten Satzes der Einleitung zur *Semiramide* zu sprechen kamen. Jommelli löst es diesmal bereits in den Kontrastgliedern des ersten Teils dadurch, daß er das periodische Gebilde in der Oberstimme von vorneherein nur bis zur Quinte (g^2) ansteigen läßt. So kann das Viererglied ($\frac{4}{4}$ -Takte) im zweiten Teil ohne Schwierigkeit in die Oberquarte versetzt werden. Auf den charakteristischen Septsprung muß Jommelli so allerdings ganz verzichten. Wie bewußt dies geschieht, sieht man in späteren *D*-Dur-Sinfonien³², die in den Kontrastgliedern des ersten Satzes eine ganz ähnliche Oberstimme verwenden, aber nun wie selbstverständlich den Septsprung anbringen. Zu vermerken wäre noch, daß im vorliegenden Stück alle vier den Kontrastgliedern als Unterbau dienenden Gerüstbauglieder mit der Tonika einsetzen, während in den beiden vorhergehenden Sinfonien das zweite und vierte dieser Glieder jeweils als Trugschluß erreicht wird.

Der erste Satz der Einleitung zum *Caio Mario* (1. Fass., 1746)³³ gehört zu den am klarsten gegliederten ersten Sinfoniesätzen Jommellis. Er ist wieder im *C*-Takt notiert und weist einen völlig regelmäßigen Gerüstbau auf, so daß keine einzige Verschiebung gegen den Taktstrich vorkommt. Nicht nur die

³⁰ Incipitkatalog Nr. 146.

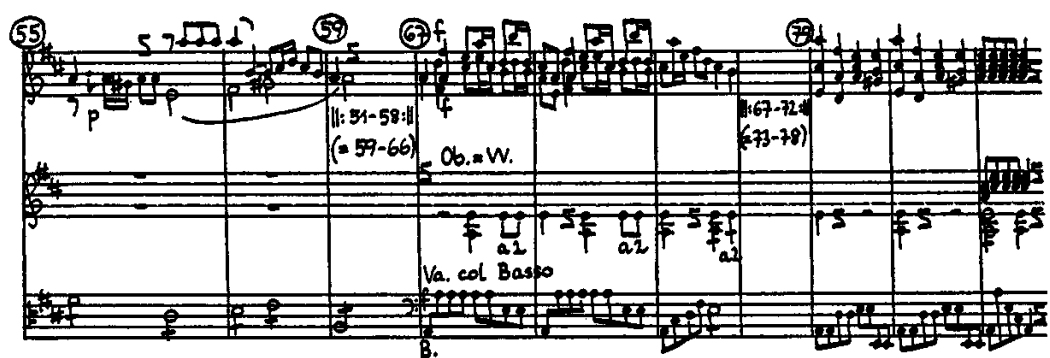
³¹ Das erste Viertel von T. 39 ist wieder Zielklang des vollen Orchesters, worauf in den Kontrastgliedern wie vorhin Bläser und Basso pausieren.

³² Vgl. weiter unten.

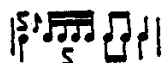
³³ Aus den Jahren 1744/45 kenne ich von Jommelli nur eine Oper, den *Ciro riconosciuto* (1. Fass., 1744); seine Einleitung stimmt in den Außensätzen mit der Sinfonie zum *Demofoonte* überein.

beiden Teile, sondern auch Haupt- und Seitenabschnitt innerhalb der Teile sind durch zweitaktige Zäsuren klar voneinander getrennt³⁴:

³⁴ Mit *Viola sola* (Kontrastabschnitt) ist nicht etwa solistische Besetzung gemeint. Vielmehr wird durch diese Marke die Mitwirkung der Bässe ausdrücklich ausgeschlossen (Vc., B., Fg., Cemb.). Vgl. auch das Beispiel aus der Einleitung zur Zweit-



Einen solchen durch Zäsuren gegliederten Aufbau kennen wir aus den frühen Sinfonien Jommellis, denen zu *Astianatte*, Ezio (1. Fass.), *Semiramide riconosciuta* (1. Fass., alle 1741) und *Isacco* (1742). Dort liegt allerdings keine einheitliche Struktur vor ($\frac{2}{4}$ -Gerüstbau und $\frac{2}{4}$ -Periode im Nebeneinander). Das vorliegende Stück zeigt im Kopfabschnitt (T. 1—18) sogar eine gewisse Verwandtschaft mit der Kopffanfare des ersten Satzes der *Astianatte*-Sinfonie (ab T. 3), so unwahrscheinlich dies auf den ersten Blick auch aussehen mag.³⁵ Als Fanfare selbst kann man diesen Abschnitt freilich nicht mehr bezeichnen, doch steht der Block im Hintergrund, ist sozusagen latent vorhanden, Grundlage für die Gestaltung des Abschnitts. Betrachten wir die Takte 1—18 in rhythmischer Hinsicht: Wie in der *Astianatte*-Sinfonie ist eine Trennung in zwei Hälften festzustellen. In T. 1—12 wird die der Fanfarenstruktur entstammende Zweitaktigkeit durch den Rhythmus



in einzelnen Zweitaktern, die hier sogar ohne jede Verfugung nebeneinanderstehen, hingestellt. Diese Zweitakter bleiben aber nicht, wie in der *Astianatte*-Sinfonie, innerhalb des *D*-Dur-Dreiklangs und bilden so einen echten Tonikablock, sondern der Baß wandert jeweils (T. 1/5/9) um eine Stufe höher (*d—e—fis*). Wie in der Einleitung zum *Astianatte* wechseln jeweils zwei *forte*- mit zwei *piano*-Takten ab. Diese zweitaktigen *piano*-Kontraste sind in der Einleitung zum *Astianatte* nichts anderes als Echowiederholungen des vorausgehenden Zweitakters. Daß es sich im vorliegenden Stück nicht um bloße Wiederholungen handelt, ist sehr bezeichnend. Die Echoglieder

fassung des *Ciro riconosciuto* (1747?), S. 344. In den Sinfonien zu den Erstfassungen von *Tito Manlio* (1743) und *Ciro riconosciuto* (1744) steht an dieser Stelle über den Violon die Marke *sol.* Wegen der Dünne des Satzes ist an eine Ausfüllung durch Lauten zu denken. Vgl. S. 45 ff.

³⁵ Vgl. das Beispiel S. 310.

bleiben nämlich innerhalb des *D*-Dur-Dreiklangs und weisen damit auf die eigentliche Grundlage dieses Kopfabchnittes, den Tonikablock, somit die Fanfare, zurück. Die Vorstellung des Tonikablocks ist sozusagen in den Echo-„Wiederholungen“ rein erhalten geblieben, obwohl der Bezug für das Echo, der jeweils vorausgehende, forte auszuführende Zweitakter, die Tonika nicht mehr durchgehend angibt. Ab T. 13 läuft, analog der Bezugsstelle in der *Astianatte*-Sinfonie (T. 15 ff.), der Rhythmus durch; wie dort hören damit die Echokontraste auf. Der Baß braucht nun vom *g*, das er mit T. 13 erreicht hat, zurück zum Ausgangspunkt *d* nur die Hälfte der Zeit, die er zum Aufstieg benötigte. In diesen sechs Takten haben wir zum ersten Mal im ersten Sinfoniesatz Jommellis jene bei Leo oft anzutreffende Erscheinung vor uns, daß die Tonika nach dem Kopfblock durch ihre beiden Quinten, IV. und V. Stufe, beleuchtet wird. Es kommt zur Folge *IV—I—V—I*. Diese primär periodische Erscheinung (Quarte *g—d* im Baß) setzt Leo als Oberbau ($\frac{2}{4}$ -Takt) um einen Takt verschoben über den Gerüstbau.³⁶ Jommelli dagegen verwandelt, wie zu erwarten, die Quartre wieder selbst in Gerüstbau, er komponiert die einzelnen Stufen als Zweitakter aus, stellt die Quartre also durch $\frac{4}{4}$ -Takte dar. Mit dem Ziel der Quartre, der I. Stufe, setzt ein weiteres Gerüstbauglied von vier Takten ein (19—22), das die Dominante als Halbschluß anpeilt.

Die Takte 23—34 entsprechen der im ersten Teil der bisher behandelten ersten Sätze Jommellischer Opernsinfonien fast stets angetroffenen aufwärtssteigenden Sekundrückung, welche die Funktion der Überleitung zur V. Stufe als neuer Tonika ausübt. Eine solche Sekundrückung ist auch im vorliegenden Stück vorhanden, allerdings in einer strukturellen Veränderung, die zeigt, wie Jommelli das Gerüstbauprinzip nun schon im Griff hat. In den bisher besprochenen Stücken wird die Sekundrückung als primär periodische Struktur durch Darstellung der einzelnen Stufen als $\frac{4}{4}$ -Takte in den Gerüstbau miteinbezogen. Jommelli komponiert die einzelnen Stufen als Zweitaktblöcke aus. Dieses Prinzip gibt der Komponist im vorliegenden Stück auf. Die Stufen werden nun durch einzelne $\frac{2}{4}$ -Takte repräsentiert. Damit wird eigentlich zur periodischen $\frac{2}{4}$ -Struktur zurückgekehrt, deren Einbeziehung in den Gerüstbau nach unseren bisherigen Erfahrungen nur so möglich ist, daß sie in den Oberbau versetzt wird und stets um einen Takt gegen den Untergrund verschoben ist. Die Sinfonien Leos bieten uns Beispiele für dieses Verfahren. Nun haben wir aber gesehen, daß Jommelli diese Art der Verknüpfung von Periode und Gerüstbau bisher stets vermieden hat, offenbar vermeiden will. Auch im vorliegenden Fall findet er einen anderen Ausweg. Er bezieht die an sich periodische $\frac{2}{4}$ -Struktur der Sekundrückung ohne jeg-

³⁶ Vgl. z. B. den ersten Satz seiner *Ciro riconosciuto*-Sinfonie (1739), Beispiel S. 247, T. 5 ff.

liche Verschiebung in den Gerüstbau ein. Damit haben die einzelnen Zweitaktglieder ab T. 23 die harmonische Folge $\frac{V}{2} \frac{I}{2}$, sind also zunächst eindeutige Periodenglieder in der dem Gerüstbauglied entgegengesetzten Anordnung Spannungsklang-Ruheklang. Die Umwandlung dieser Zweitakter in Gerüstbau, trotz der entgegengesetzten harmonischen Anlage, vollzieht Jommelli mit Hilfe des Rhythmus. Vergewährtigen wir uns kurz Folgendes: Dem Symbol $\frac{V}{2} \frac{I}{2}$ für das Periodenglied entspricht als Rhythmus im Prinzip ein dynamischer erster und ein rhythmisch passiver zweiter Takt:

$\frac{V}{1} \rightarrow \frac{I}{2}$ 1, oder — in Zeitwerten ausgedrückt — etwa so $\frac{V}{1} \frac{I}{2} \frac{I}{2} \frac{I}{2}$ 37

Das zweitaktige Gerüstbauglied dagegen ist im Prinzip zunächst rhythmisch inaktiv und dynamisiert erst im zweiten Takt, z. $\frac{I}{1} \frac{V}{2} \rightarrow \frac{I}{1} \frac{V}{2} \rightarrow \frac{I}{1} \frac{I}{2}$ 38, = Schlußblock

bzw. — in Zeitwerten —: $\frac{I}{1} \frac{V}{2} \frac{I}{2} \frac{V}{2} \frac{I}{2} \frac{I}{2} \frac{I}{2}$ 38 Jommelli

bringt nun die harmonische Folge V—I, eine, wie gesagt, an sich periodische Erscheinung, mit der rhythmischen Eigenart des Gerüstbaus in Verbindung,

d. h. er rhythmisiert nicht $\frac{V}{2} \frac{I}{2}$, sondern $\frac{V}{2} \frac{I}{2} \frac{V}{2} \frac{I}{2}$. Dadurch

sind die einzelnen Zweitakter vom Rhythmischen her gesehen nicht in sich geschlossen, sondern ganz im Gegenteil offen, sie zielen jeweils zum dritten Takt hin, mit dem ein neuer Zweitakter einsetzt; aus den periodischen

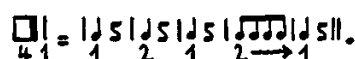
Gliedern: $\frac{V}{2} \frac{V}{2} \frac{V}{2} \frac{I}{2} \frac{I}{2} \frac{I}{2} \dots$ werden durch den Rhythmus Gerüstbauglieder:

$\frac{V}{2} \frac{V}{2} \frac{V}{2} \frac{V}{2} \frac{I}{2} \frac{I}{2} \frac{I}{2} \dots$. Wie der Rhythmus die Struktur verändert, merken wir sofort, wenn wir den Takten 23 ff. den der Periode eigenen Rhythmus geben, also etwa (Baß):

37 Vgl. z. B. im ersten Satz von Leos Einleitung zu *Lo matrimonio annascuso* (1727; Beispiel S. 231) die Takte 17/18 bzw. 19/20 (Sekundrdrückung: A—D / H—e) in den ersten Violinen:

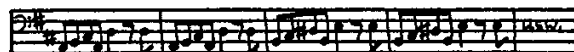


38 Vgl. z. B. im vorliegenden Stück die Hr. in den Takten 13 ff.; ferner die für Jommelli typischen Tonikablöcke vor dem Schlußtakt:



Übereinandergestellt decken sich die beiden Strukturen auch in rhythmischer Hinsicht:

Periode	$\frac{1 \rightarrow 2}{V \quad I}$	bzw.	$\frac{V}{2} \frac{I}{2}$
Gerüstbau	$\frac{I \quad V \quad I}{1 \quad 2 \rightarrow 1}$		$\frac{I \quad V \quad I}{2 \quad 2}$



Das Zusammenstoßen zweier verschiedener rhythmischer Strukturen in T. 22/23 wäre dann allerdings überdeutlich zu verspüren (metrische Umkehrung: schwer — leicht / leicht — schwer).

Die Sekundrückung erreicht mit T. 35 die Dominante der V. Stufe, die sechs Takte lang ausgehalten wird und schließlich in die neue Tonika *A* mündet. Wie bereits erwähnt, gehen Haupt- und Seitenabschnitt nicht wie bisher in den einheitlich dem Gerüstbauprinzip unterworfenen ersten Sätzen Jommellischer Sinfonien zäsurlos ineinander über, sondern sind durch eine zweitaktige Zäsur getrennt. Sie wird als Halbschluß des achttaktigen Gerüstbaugliedes T. 41—48 erreicht. Ein zweitaktiger Zäsurstein, der durch Repetition des Zielklangs auf *A V* bis zum nächsten Takt (50), der zweiten Hälfte des *C*-Spatiums, zustandekäme, wird allerdings nicht gebildet. Doch ist die Regelmäßigkeit des Gerüstbaus durch die Generalpause in diesem Takt ebenso gewahrt. Sowohl diese Art der Zäsur vor den Kontrastgliedern auf der Dominante der V. bzw. im zweiten Teil der I. Stufe (ohne Bildung eines Zäsursteines) als auch der auf diese Zäsur hinzielende Unisonogang werden uns auch in einigen der folgenden Sinfonien im ersten Satz begegnen.

Die Kontrastglieder könnten nun als periodische $\frac{4}{4}$ -Struktur unmittelbar, ohne den Vorspann von zwei $\frac{2}{4}$ -Takten im Unterbau, angeschlossen werden, da in der zweitaktigen Zäsur Platz für den Auftakt wäre. Trotzdem wird die Verschiebung des Oberbaus um zwei $\frac{2}{4}$ -Takte gegen das Gerüst beibehalten. Die Oberstimme der Kontrastglieder zeigt Ähnlichkeit mit der analogen Stelle der *Demofoonte*-Sinfonie (1. Fass., 1743).³⁹ Doch kann hier wegen der *D*-Tonart der übliche Septsprung wieder angebracht werden. Durch die Notierung im *C*-Takt kommt die Strukturierung der Oberstimme als periodisches Gebilde im $\frac{4}{4}$ -Takt nun auch als Notenbild deutlich zum Ausdruck. Auf den Kontrastabschnitt folgen zwei wirkliche, sich entsprechende Stauungsglieder, Kadenzglieder von je sechs $(\underline{2+2+2})$ Takten. Sie sind nicht wie die im ersten Satz der Sinfonien zu *Ezio*, *Semiramide* (beide 1742) und *Demofoonte* (1743) sich an die Kontrastabschnitte anreihenden Glieder Wiederholungen von Gliedern des Satzanfangs. Nach zwei weiteren sich entsprechenden zweitaktigen Kadenzgliedern bringt ein zweitaktiger Tonikablock eine volle Zäsur vor der Reprise.

Die Reprise (T. 85 ff.) setzt ohne jede Vermittlung ein und läuft im wesentlichen wie der erste Teil ab. Interessant sind die Sekundrückungen, die zunächst wie im ersten Teil beginnen (vier Takte), dann aber in die geläufigere Art Jommellis, periodische Struktur in den Gerüstbau einzugliedern,

³⁹ Vgl. das Beispiel S. 330.

D e D fis D IV I V I A D H E Cis fis A V I

2 2 2 2 2 2 2 2 2 4 2 2 2 2 2 2 6 8 1 (+1)

D e D fis D IV I V I A D H e A D G cis Fis h D

2 2 2 2 2 2 2 2 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2 2 4 6 1 (+1)

(Seitenabschnitte)

4 (4/4) 4 (4/4)

4 4 4 4 6 6 2 2

4 (4/4) 4 (4/4)

4 4 4 4 6 6 2 2 2 2

In der Einleitung zur *Didone abbandonata* (1. Fass., 1747) treffen wir zum ersten Mal im ersten Satz der in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Sinfonien eine ungerade Taktart an, den $\frac{3}{4}$ -Takt. Wie beim $\frac{2}{4}$ -Takt fehlt damit die für die Regelmäßigkeit des Gerüstbaus wichtige Kontrollfunktion des doppeltaktigen Schriftbildes, und sogleich stellen sich Taktzahlen ein, die im C-Takt eine Verschiebung gegen den Taktstrich zur Folge hätten und deshalb vermieden oder zumindest sofort ausgeglichen würden:

Allegro con spirito

3

5

VV. Ob.

Hr.

Va. B.

11/2 = 3/4

10

VV. Ob. unis.

17

Hr.

Va.

19 25

VV. Ob. = VV. Hr. Va. col Basso B.

33 40

VV. Hr. Va. B.

46 50

Ob. = VV. Va. col Basso

Teil 2

Das Stück weist mehr auf die ersten Sätze der Sinfonien vor dem *Caio Mario* zurück, hat aber vor den Kontrastgliedern ebenfalls eine deutliche Zäsur. Den Anfang bildet ein sechstaktiger Beschleunigungsabschnitt, der in seiner Art, vor allem durch den bordunartig liegenbleibenden Baß (Trommeln auf *f*), wie ein Kopfblock wirkt. Ab T. 7 öffnet sich das Stück — so wie der erste Satz der *Caio Mario*-Sinfonie ab T. 13 — zu den beiden Quinten der Tonika, es kommt zur Folge *IV—I—V—I* mit der Quarte im Oberstimmenkomplex (deutlich in den Hörnern: *b*¹—*f*¹). Diese Quarte wird wieder dadurch selbst in Gerüstbau verwandelt, daß sie durch Takte dargestellt wird, die sich in ihrer Struktur mit der Zweitaktigkeit des Gerüstbaus decken. Dem $\frac{3}{4}$ -Gerüstbau entspricht der $\frac{6}{4}$ -Takt. Die einzelnen Stufen werden als Zweitakter auskomponiert und umfassen so jeweils sechs Viertel (deutlich in den Hörnern).

Mit dem Ziel dieser Quarte, der I. Stufe, setzen zwei sich entsprechende zweitaktige Gerüstbauglieder ein, die, ausgeführt vom Unisono des ganzen Orchesters, jeweils die Dominante von *F* erreichen. Dieser Unisonogang erinnert uns an die letzten Takte der Hauptabschnitte im ersten Satz der *Caio Mario*-Sinfonie (unmittelbar vor der Zäsur). Es sollte also wie dort eigentlich der Kontrastabschnitt folgen. Doch würde dann einerseits das Stück, ver-

glichen mit den anderen ersten Sätzen Jommellischer Opernsinfonien, sehr kurz ausfallen. Außerdem hat noch keine überzeugende Überleitung zur V. Stufe stattgefunden. Aus diesen Gründen wohl schließen sich nicht sofort die Kontrastglieder an, sondern es wird vorerst noch im Hauptabschnitt fortgefahren. Daß aber der Unisonogang eigentlich die Funktion hat, die Kontrastglieder einzuführen, sieht man daran, daß mit den Takten 17 ff. etwas den Kontrastabschnitten Ähnliches folgt, nämlich Gerüstbauglieder, die von melodieähnlicher periodischer Oberstimmenstruktur überlagert sind (*F V* wird unmittelbar als neue Tonika *C* verstanden). Die Führung der Violinen erinnert sogar direkt an die Kontrastglieder im ersten Satz der *Caio Mario*-Sinfonie (vgl. auch den ganz ähnlichen Baß). Doch fehlt ein wesentliches Merkmal der Kontrastglieder, die Reduktion des Orchesters auf Violinen und Violen. Selbst an der Echowiederholung der Takte 17—20 in den Takten 21—24 ist das ganze Orchester beteiligt.

Die Oberstimme der Kontrastglieder ist bei Jommelli in den bisher besprochenen ersten Sätzen in einer Taktart strukturiert, die der Verdoppelung des dem Gerüst zugrundeliegenden Taktes entspricht ($2/4 \rightarrow 4/4$). Würde in vorliegendem Stück ebenso verfahren, so müßte die Oberstimme in T. 17 ff. (wie auch später in den eigentlichen Kontrastgliedern) $6/4$ als Taktstruktur aufweisen. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr bildet Jommelli auch die Oberstimme mit $3/4$ -Takten und setzt sie, um einen Takt verschoben, über den Gerüstbau. Was ist wohl der Grund für dieses unterschiedliche Verfahren in $3/4$ - bzw. (*C*-) $2/4$ -Stücken? Wir bezeichneten bisher die Führung der Oberstimme in den Kontrastgliedern nicht einfach als Melodie, sondern als „melodieähnlich“. Es handelt sich an diesen Stellen bei Jommelli noch lange nur um einzelne Floskeln, die durch den periodischen Rhythmus, auch durch das Gerüst im Unterbau, zusammengehalten werden und so als (periodischer) Zusammenhang erscheinen. Ein echter melodischer Duktus entsteht nicht. Die Darstellung der Periode durch den $6/4$ -Takt mit seinem breiten zeitlichen Ablauf würde nun diesen ohnehin lockeren Zusammenhang in der Oberstimme völlig zerstören. Somit verwendet Jommelli auch für die periodisch strukturierte Oberstimme den $3/4$ -Takt als Einheit und verknüpft Ober- und Unterbau in einer von ihm bisher vermiedenen Art, die wir besonders von Leo kennen. Diesen Unterschied zu Sätzen im $2/4$ -Takt zeigen alle im Gerüstbau strukturierten $3/4$ -Stücke Jommellis; in den Kontrastgliedern des vorliegenden Satzes haben wir ein weiteres Beispiel dafür.

Der besprochene paarige Viertakter (T. 17—24) bestätigt die V. Stufe als neue Tonika; sie wird ab T. 25 in einem sechstaktigen Block breit ausgewalzt. Ein weiterer Sechstakter zielt auf die Dominante der V. Stufe hin, auf der vor dem Kontrastabschnitt eine Zäsur angebracht wird. Daß diese nicht, wie es der Gerüstbau an sich verlangt, zweitaktig gehalten ist, liegt sicher mit

an der Notierung in einer Taktart mit einzeln geschriebenen Takten. Würde Jommelli die Zäsur vor dem Seitenabschnitt wie im ersten Satz der Sinfonie zu *Caio Mario* zweitaktig bilden (ohne Zäsurstein), so müßte er ein ganzes Spatium leer lassen, wovor er sich offenbar scheut. Freilich böte sich die Ersatzlösung an, über dem einzelnen Zäsurtakt eine Fermate anzubringen und damit seine Dauer zu verdoppeln, so wie es Jommelli selbst in einem anderen ersten Sinfoniesatz tut (*Ciro riconosciuto* [2. Fass., 1747?]), der ebenfalls eine in Einzeltakten notierte Taktart aufweist ($\frac{2}{4}$).⁴⁰ Wahrscheinlich soll aber die Zäsur gar nicht zwei Takte lang dauern, die dazu nötigen fünf Viertelpausen würden eine Lücke hervorbringen, die der Rhythmus des Gerüstbaus kaum zu überbrücken vermag. Auch in anderen ersten Sinfoniesätzen Jommellis im $\frac{3}{4}$ -Takt ist die Zäsur vor den Kontrastgliedern (sofern vorhanden) stets nur eintaktig.

Im Kontrastglied fällt wieder die durch die zugrundeliegende Tonart (*F*-Dur) beschränkte Ausdehnung der Oberstimme nach oben auf. Sie erhebt sich bereits im ersten Teil nur bis zur Sexte a^2 und kann so im zweiten Teil ohne weiteres in die Oberquarte versetzt werden. (Wiederholung des Kontrastgliedes dort in der unteren Oktave.) Dadurch, daß die Taktstruktur der Oberstimme nun mit derjenigen des Gerüstbaus identisch ist, wird der ganze Kontrastabschnitt um die Hälfte kürzer. Statt der sonst üblichen vier viertaktigen Gerüstbauglieder im Unterbau sind deshalb hier nur deren zwei nötig. Auf den Kontrastabschnitt folgen nicht wie in der Sinfonie zum *Caio Mario* Stauungsglieder, sondern es werden, wie wir es aus den ersten Sätzen der Einleitungen von *Eumene* (1. Fass., 1742) bis *Ciro riconosciuto* (1. Fass., 1744) gewohnt sind, Glieder des Satzanfangs wiederaufgenommen (hier T. 1—4). Ein Einzeltakt besorgt die Rückleitung zur I. Stufe, zur Reprise. Diese rigorose Kürzung des in die Ausgangsstufe zurückführenden Gliedes kündigt die in den ersten Sätzen der folgenden Sinfonien vollzogene völlige Tilgung dieses Gliedes an. Die Reprise bringt nach dem Kopfglied (jetzt nur viertaktig) statt des *IV—I—V*-Gliedes (T. 7—12) abwärtsführende Sekundrücken; deren einzelne Stufen werden durch $\frac{3}{4}$ -Takte repräsentiert, weshalb die der Periode verwandte Struktur, um einen Takt verschoben, dem Gerüstbau überlagert ist, ganz in der oben bei der Behandlung der Glieder T. 17 ff. beschriebenen Weise. Auch hier findet sich also wieder die Scheu vor dem breiten $\frac{6}{4}$ -Takt, der sich bei Auskomponieren der einzelnen Stufen als Zweierblöcke ergeben würde. Wie in der Einleitung zum *Caio Mario* wendet sich der Satz vorübergehend zur VI. Stufe, in der das zweitaktige Unisonoglied T. 13/14 einmal gebracht wird, worauf es, das erste Mal als *d* V erreicht, auf der I. Stufe, und, das zweite Mal als *F* V erreicht, auf der IV. Stufe wiederholt wird. Da hierbei *e* statt *es* genommen

⁴⁰ Vgl. S. 343 f.

wird, schließt sich das Folgende nicht als Halbschluß, sondern als Tonikaziel an. In allen übrigen Gliedern, einschließlich des Kontrastabschnitts, verläuft der zweite Teil mit dem ersten parallel. Auch die sich an den Kontrastabschnitt anschließenden vier dem Satzanfang entnommenen Takte sind vorhanden (T. 98 ff.), doch zeigt der Zusammenhang, daß der vierte Takt (101) nun abzutrennen ist und den Beginn des folgenden, eine kleine Coda einleitenden viertaktigen Stauungsgliedes bildet, das, in die Unteroktave versetzt, piano wiederholt wird, worauf sich die Unisonozweitakter des Hauptabschnitts anschließen. Mit einem einzelnen Zäsurtakt auf *F V* geht das Stück offen in den Mittelsatz über (in C-Dur, also unmittelbar *F V = C I*):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for VV. Ob. unis. and the bottom staff is for Hr. Va. B. The first system covers measures 98 to 101, and the second system covers measures 106 to 109. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *f*.

Bau:

The image shows a diagram of musical notation for two staves, illustrating rhythmic patterns and fingerings. The notation includes various symbols such as vertical lines, horizontal lines, and numbers (e.g., 2, 4, 6, 1) indicating fingerings or counts. The diagram is divided into two main sections by a vertical dashed line.

Die Sinfonien zu den Zweitfassungen von *Eumene* (1747), *Ciro riconosciuto* (1747?) und *Artaserse* (1749) gehören insofern zusammen, als sie im ersten Satz zu Beginn der Reprise nicht wie bisher den Kopf des ersten Teiles wörtlich wiederaufnehmen, sondern ihn in einer nur hier anzutreffenden Weise wesentlich verändern.⁴¹ Die bei Jommelli in den 40er-Jahren

⁴¹ Besonders nahe verwandt sind in der Anlage die beiden zuerst genannten Einleitungen, so daß sich die Zweitfassung des *Ciro*, für die wir sonst keinerlei Anhaltspunkte für eine genaue Datierung haben, ungefähr in das Jahr 1747 setzen läßt.

sonst immer zu beobachtende Klarheit der in zwei parallel verlaufenden Teilen angelegten ersten Sätze wird dadurch ziemlich verschleiert.

Der erste Satz der *Eumene*-Sinfonie ist im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert und weist somit all die Eigenheiten auf, die eben bei der Besprechung des ersten Satzes der Einleitung zur *Didone* gezeigt wurden. Daß der einzelne Zäsurtakt vor dem Kontrastabschnitt (T. 31) auf keinen Fall zum Zweitakter (sechs Viertel) gedehnt werden soll, zeigt sich hier ganz deutlich, da dieser Takt im Baß ausgefüllt ist:



Die Kontrastglieder sind dem ersten Satz der Sinfonie zum *Caio Mario* (1. Fass., 1746) entnommen (dort C-Takt). Wegen der Strukturierung auch der Oberstimme im $\frac{3}{4}$ -Takt sind im Baß wieder nur jeweils zwei viertaktige Gerüstbauglieder nötig, die hier beide mit der Tonika einsetzen. Ausnahmsweise wird das Fundament nicht nur von den Violon ausgeführt; es treten die Violoncelli hinzu.⁴²

Den Satzanfang bildet diesmal wieder ein Tonikablock, hier von vier Takten Umfang. Ihm folgen zwei sich entsprechende zweitaktige Gerüstbauglieder, die sich jeweils zur Dominante öffnen:



⁴² Die Sinfonie zum *Eumene* in der 2. Fass. wurde, nach E-Dur transponiert, für den *Antigono* (1747?) wiederverwendet. Dort finden sich in den Kontrastgliedern des ersten Satzes auch die drei Achtel Auftakt, wie wir sie aus der Vorlage, den Kontrastgliedern des ersten Satzes der Einleitung zum *Caio Mario* kennen (vgl. das Beispiel S. 332, T. 56/57). Den Baß führt wie sonst üblich nur die Viola aus. Im oben angeführten Beispiel aus der *Eumene*-Sinfonie wirken beim ersten Viertel noch die Bläser mit, Ob. u. Hr. a due auf e^1 , Trp. a due auf e^2 .

Darauf läuft der erste Teil in der Art der zuletzt besprochenen Stücke ab: Ein Beschleunigungsabschnitt führt zu einer Sekundrückung, die zur Dominante von *A* überleitet und so die V. Stufe als neue Tonika anpeilt. In dieser Sekundrückung wird wie im ersten Teil des Anfangssatzes der Sinfonie zum *Caio Mario* verfahren, d. h. die an sich periodische Struktur in V—I-Gliedern wird durch entgegengesetzten Rhythmus in Gerüstbau verwandelt. Das auf die Sekundrückung folgende fünftaktige Glied vor dem einzelnen Zäsurtakt auf *A V* (T. 31) bringt einen Unisonogang von oben nach unten, wie er auch im ersten Satz der Einleitung zum *Caio Mario* angetroffen wird.⁴³ Nach dem Kontrastabschnitt folgen — im Gegensatz also zu jener Sinfonie — keine Stauungsglieder, vielmehr wird, wie wir es in den zuletzt behandelten Einleitungen meist feststellen konnten, auf den Anfang des Satzes zurückgegriffen. In vier Einzeltakten, von denen sich je zwei zum Zweitakter im Sinne der Zweitaktigkeit des Gerüstbaus zusammenschließen, wird nach *D-Dur* zurückgekehrt (T. 40 ff.). Diese einzelnen Takte erinnern an den jeweils ersten Takt der beiden auf den Kopfblock folgenden Zweitakter (T. 5 bzw. 7)⁴⁴:

The image shows a musical score for four instruments: W.Ob. (Woodwind Oboe), Trp. Hr. (Trumpet Horn), Va. B. (Violoncello Bass), and a Reprise marker. The score is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The W.Ob. staff has a circled '40' at the beginning. The Trp. Hr. staff has a 'f' marking. The Va. B. staff has a 'f' marking. The Reprise marker is indicated by an upward arrow and the word 'Reprise'.

Damit sind wir, ohne es zu merken, bei der Reprise angelangt. Es fehlt an dieser Stelle nicht nur eine deutliche Zäsur, so wie meist in den Sinfonien Jommellis seit der Einleitung zum *Eumene* (1. Fass., 1742), sondern auch eine ausgeprägte Rückleitung, die die Wiederkehr der I. Stufe überzeugend einführt. Das zuletzt im ersten Satz der Sinfonie zur *Didone* bis zum Einzeltakt zusammengeschrumpfte Überleitungsglied ist nun völlig verschwunden. Die Rückkehr zur I. Stufe findet erst mit dem Einsatz der Reprise selbst statt, der mit der Wiederholung der beiden Einzeltakte 40/41 auf *D* (T. 42/43) erfolgt. Dieser Einsatz wird aber zunächst als Ziel der vorausgehenden Takte noch als V. Stufe (*A I*) erreicht, und erst dann (T. 42,

⁴³ Vgl. das Beispiel S. 331, T. 45 ff.

⁴⁴ Auf dem ersten Viertel von T. 40 pausieren die Oboen noch.

D AD HE = AV

I 4 4

XI 4 4 1 1

2 2 2 2 2 2 1 1 1 1 2 2 1 2 2 5

AD DGcisfisheAD He AD

V I 4 4

X XI 4 4 1 1 4 4 4

1 1 2 2 2 2 2 1 1 1 1 2 2 2

⁴⁵ Der erste Satz der *Antigono-Sinfonie* ist weitgehend gleich gebaut. Nur an zwei Stellen weicht er von der Vorlage geringfügig ab. Zum einen ist die überleitende Sekundrdrückung im ersten Teil kürzer gefaßt, zum anderen ist der erste Takt des Satzes gestrichen.

⁴⁷ Vgl. S. 339.

31 34

V.V.
Hr.

Va. col. B.

Va. solo

Hr. + B. pausieren

34-41
(= 42-49)

Der Kontrastabschnitt bringt gegenüber den bisher behandelten Stücken im wesentlichen nichts Neues. Im zweiten Teil des Satzes wird die Oberstimme des Kontrastabschnitts in die Oberquarte transponiert. Der Duktus muß dabei geändert werden, da f^3 nicht zur Verfügung steht; T. 99, der T. 40 entspricht, lautet wie im ersten Teil c^3-d^2 statt f^3-g^2 . Die Wiederholung des viertaktigen ($4/4$ -Takte) periodischen Gebildes in der Oberstimme des Kontrastabschnitts wird im zweiten Teil in die Unteroktave versetzt. Dadurch ist eine Beschränkung nach oben nicht mehr gegeben. Trotzdem wird die angeführte Änderung gegenüber dem ersten Teil — wohl um der Einheitlichkeit willen — beibehalten. Auf den Kontrastabschnitt des ersten Teiles folgen im vorliegenden Stück wieder Glieder, die an den Satzanfang erinnern (T. 50 ff.). Der Zweitakter T. 50/51 wird insgesamt viermal gebracht, zunächst auf C, dann ohne jegliche Rückleitung auf F:

50

V.V.

Va. col. Basso

Hr.

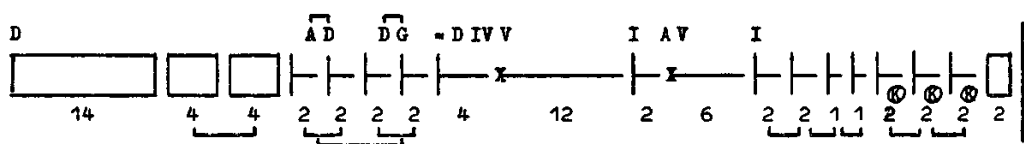
B.

↑ Reprise

66

Damit sind wir wieder ganz unmerklich bei der Reprise angelangt; der Übergang von der V. zur I. Stufe erfolgt auch hier erst zu Beginn der Reprise. Wie im ersten Satz der Sinfonie zum *Eumene* werden darauf Glieder des Satzanfangs in eine Sequenzenkette umgewandelt (T. 58 ff.), deren einzelne Sekundrücken ($D-g / C-F / B-e / A-d$) im Taktabstand den Gerüstbau überlagern. Zum ersten Mal findet sich damit im ersten Sinfoniesatz Jommellis die zunächst nur bei ungeradem Takt angewendete Leosche Art der Verbindung von Periode und Gerüstbau auch in einer geraden Taktart. Nach den Sequenzen wird hier nicht gleich parallel zum ersten Teil fortgefahren, sondern zunächst in einem achttaktigen Abschnitt (T. 66 ff.; mit Zäsur im achten Takt) zur VI. Stufe d ausgewichen, deren Dominante A fünf Takte lang ausgehalten wird.⁴⁸

Bevor wir uns mit der dritten Sinfonie mit einer derartigen Verschleierung der Reprise im ersten Satz befassen, mit der Einleitung zur Zweitfassung des *Artaserse*, müssen wir zunächst noch die Sinfonie zur Zweitfassung des *Ezio* (1748) besprechen. Diese Sinfonie paßt mit ihrem ersten Satz nicht in den Rahmen des gewohnten Anfangssatzes der Jommellischen Operneinleitungen. Der erste Satz ist nämlich hier einteilig und besitzt keine Kontrastglieder, besteht also nur aus dem Hauptabschnitt und den Stauungsgliedern (auf der V. Stufe) des ersten Teils:



Interessant ist für uns nur der Satzanfang, den wieder einmal eine ausgehende Fanfare bildet⁴⁹:



Der Fanfarenblock erinnert an den Beginn des ersten Satzes der *Ricimero*-Sinfonie (1740).⁵⁰ Jommelli scheint sich also damals wieder auf den Anfangssatz der Einleitung seiner ersten Opera seria besonnen zu haben.

⁴⁸ Vgl. die Reprise des ersten Satzes der *Caio Mario*-Sinfonie (besprochen S. 335 f.). Dort wird innerhalb der VI. Stufe allerdings keine Zäsur gebildet.

⁴⁹ Die Trp. verdoppeln die Hr. in der Oberoktave.

⁵⁰ Vgl. S. 307.

Dieser Eindruck wird durch den ersten Satz der Sinfonie zum *Artaserse* (2. Fass., 1749) verstärkt:

Allegro assai

V.I.

V.II

Trp.

Ob.

Hr.

B.

9

19

35

43

49

51

65

piu f

f assai

Ob. = VV.

a1

Trp. = Hr. in der Oberoktave

Basso pausiert

Reprise

Dieses Stück bildet, wie gesagt, mit den gleichen Sätzen der Sinfonien zu den Zweitfassungen von *Eumene* (1747) und *Ciro riconosciuto* (1747?) eine zusammengehörige Gruppe. Am Anfang des im C-Takt notierten Satzes steht ein Tonikablock von nicht weniger als 26 Takten. Er erscheint nur zu Beginn des ersten Teiles. Zu gliedern ist er in drei Abschnitte. Zunächst bilden zwei identische Viertakter eine Eröffnung, den „Vorhang“. Sie stehen für sich, durch eine Fermate im achten Takt (auf der Viertelpause) deutlich vom übrigen Satz abgetrennt.⁵¹ Darauf folgt die eigentliche Kopffanfare von 18 Takten Umfang. Wie in den frühen Sinfonien Jommellis ist sie zweigeteilt: In den Takten 9—20 wird der zweitaktige Rhythmus der Fanfarenstruktur in einzelnen Zweierblöcken (Rhythmus der Violinparte) hingestellt, in T. 21—26 läuft die Bewegung durch und bringt damit den Satz ins Rollen. In ihrer Art erinnert die Fanfare direkt an den Anfang der Einleitung zum *Caio Mario* (1. Fass., 1746; dort ebenfalls Teilung des Kopfabschnitts in 12+6 Takte)⁵², und im vorliegenden Stück haben wir eigentlich den Beweis für das dort Gesagte, daß nämlich auch für den Anfang jenes Satzes die Fanfare Grundlage ist. Freilich tritt sie im ersten Satz der *Caio Mario*-Sinfonie nicht mehr als reiner Tonikablock auf. Die in jenem Stück angetroffene Untergliederung der ersten Fanfarenhälfte in abwechselnd zwei forte- und zwei piano-Takte liegt als Struktur auch der analogen Stelle im vorliegenden Satz zugrunde, doch ist hier die ganze Fanfare in dynamischer Hinsicht einer neuen Vorstellung, dem Crescendo-Effekt, unterworfen. Ihm ist ein eigener Abschnitt dieses Kapitels gewidmet.⁵³ Wir brauchen deswegen jetzt nicht näher darauf einzugehen.

An den ersten Satz der *Ricimero*-Sinfonie erinnert besonders das Folgende. Die Takte 27—38 des vorliegenden Stückes sind ganz offensichtlich mit den Takten 13—24 jenes Satzes verwandt. Sie besorgen anstatt der sonst an dieser Stelle üblichen Sekundrücke die Überleitung zur V. Stufe, die mit T. 35 vollzogen ist. Die Takte 35—42 bilden als Zusammenhang einen Beschleunigungsabschnitt, auf den drei sich entsprechende zweitaktige Kadenzglieder folgen, die *A* endgültig als neue Tonika fixieren.

Im Übergang vom Haupt- zum Kontrastabschnitt weist das Stück dadurch auf die Sinfonien der Jahre 1742/43 zurück, daß die in den zuletzt behandelten Stücken vorhandene deutliche Zäsur wieder entfällt. Das erste Gerüstbauglied des Kontrastabschnitts (T. 49 ff.) setzt als Ziel des dritten Kadenzgliedes (T. 47/48) ein. Im Unterbau sind die vier viertaktigen Gerüstbauglieder, die in den bisher behandelten Stücken zu zwei und zwei je

⁵¹ Vgl. den Anfang von Vincis *Ernelinda*-Sinfonie (1726), wo die Fanfare zu Beginn des ersten Satzes in ähnlicher Weise (Fermate!) völlig für sich steht (Beispiel S. 108).

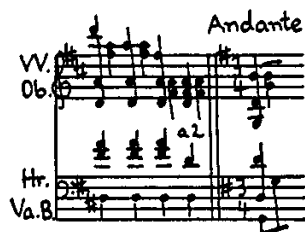
⁵² Besprochen S. 330 ff.

⁵³ S. 354 ff.

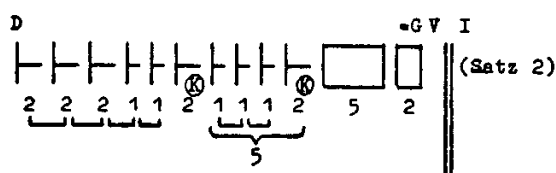
eines der beiden sich entsprechenden periodischen Oberstimmenglieder tragen, zu zwei Achttaktern zusammengewachsen, bei denen man nun kaum mehr umhin kann, wie in den Oberstimmen ein Umschlagen in den $\frac{4}{4}$ -Takt anzunehmen.

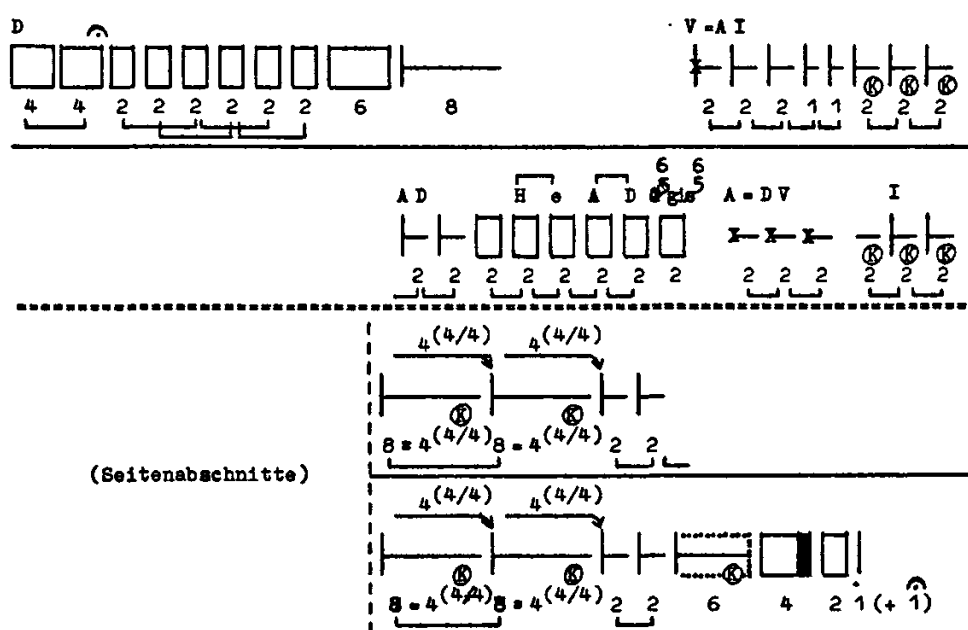
Wie in den ersten Sätzen der Sinfonien zu den Zweitfassungen der Opern *Eumene* und *Ciro riconosciuto* besorgen nach dem Kontrastabschnitt Glieder (hier vier Zweitakter), die sich auf den Hauptabschnitt beziehen, im vorliegenden Fall auf die Takte 35 ff., ohne ausgeprägte Rückleitung die Wiedereinführung der I. Stufe (T. 65 ff.). Da die gesamte Kopffanfare entfällt, ist dem Einsatz der Reprise jegliche Prägnanz genommen. Auf die beiden Zweitakter T. 69–72 folgen gleich die Takte 27 ff., aber auch hier nicht in ursprünglicher Gestalt, sondern in eine abwärtsführende Sekundrückung verwandelt. Der Beschleunigungsabschnitt kann entfallen, da er bereits zu Anfang des zweiten Teils zitiert wurde. An seine Stelle treten drei jeweils als Halbschluß erreichte Zweitakter, gefolgt von den drei Kadenzgliedern. Nach dem Kontrastabschnitt werden auch im zweiten Teil die ersten vier Takte des Beschleunigungsabschnittes angefügt. Nach einem sechstaktigen Kadenzglied, das an die zweite Hälfte der Kopffanfare (T. 23–26) erinnert, kommt der Satz mit einem sechstaktigen Tonikablock (4+2) und einem einzelnen Zieltakt zum Abschluß⁵⁴:

⁵⁴ Für die Einleitung zum *Achille in Sciro* (1. Fass., 1749), welche die ersten beiden Sätze der *Artaserse*-Sinfonie wiederverwendet, sind folgende Abweichungen zu vermerken: Von den drei Kadenzgliedern vor dem Kontrastabschnitt des ersten Teils findet sich nur eines. An die Stelle der drei \times -Glieder im zweiten Teil tritt ein sechstaktiges Crescendo-Glied (Beispiel S. 364), an die Stelle der folgenden drei Kadenzglieder ein einzelnes viertaktiges Kadenzglied. Nach dem Kontrastabschnitt des zweiten Teils wird der im Hauptabschnitt ausgesparte Beschleunigungsabschnitt des ersten Teils zur Gänze nachgeholt, ergänzt durch eines der zweitaktigen Kadenzglieder. Darauf wird der Einzeltakt des Beschleunigungsabschnitts dreimal wiederholt und wiederum durch das zweitaktige Kadenzglied ergänzt. Der so entstehende Fünftakter wird durch den darauffolgenden fünftaktigen Tonikablock sofort ausgeglichen. Ein weiterer Zweitakter leitet durch Umdeutung $D I = G V$ nahtlos in den Mittelsatz über:



Bau des Seitenabschnitts in Teil 2 im Anschluß an die Kontrastglieder:





Diese Art der Anlage des ersten Satzes, wie sie uns in den Sinfonien zu den Zweitfassungen von *Eumene* (1747), *Ciro riconosciuto* (1747?) und *Artaserse* (1749) begegnet, ist wegen der Verwischung des Repriseneinsatzes nicht sonderlich glücklich zu nennen. Jommelli hat diesen Mangel wohl selbst erkannt. Er baut fortan keinen weiteren ersten Satz seiner Sinfonien mehr auf diese Weise.

Die Einleitung zur dritten Fassung des *Ciro riconosciuto* (1749) geht auf die Sinfonie zum *Antigono* (1747?) und damit auch auf diejenige zum *Eumene* (2. Fass., 1747) zurück. Für den ersten Satz bilden diese beiden Sinfonien indessen sozusagen nur den Anlaß. Nach einem ähnlichen Kopfblock entsteht ein völlig neues Stück (*D-Dur*). Der $\frac{3}{4}$ - ist gegen den $\frac{2}{4}$ -Takt vertauscht. Wie in der *Artaserse*-Sinfonie ist die Zäsur vor den Kontrastabschnitten wieder verschwunden. Obwohl im Übergang vom ersten zum zweiten Teil wie in den zuletzt behandelten Sätzen keine Rückleitung stattfindet, vielmehr die Rückkehr von der V. zur I. Stufe ($A \rightarrow D$) auch hier erst mit dem Einsatz des zweiten Teiles stattfindet, ist die Reprise nun doch wieder klar erkennbar. Sie verläuft, abgesehen von der Kopffanfare (acht Takte), die als „Vorhang“ zu werten ist und im zweiten Teil entfällt, ohne jegliche Umstellungen mit dem ersten Teil weitgehend parallel. Als Beispiel aus diesem Stück soll lediglich die erste Hälfte des Kontrastabschnitts wiedergegeben werden; es fällt auf, daß hier die Besetzung noch weiter reduziert ist. Es spielen nur noch die Violinen, die zweiten in Baßfunktion⁵⁵:

⁵⁵ Auf dem ersten Viertel von T. 51 wirkt noch das volle Orchester mit; B. (Va. col B.): A, Hr.: $a-e^1$.

⑤
V.I.  ||: 51-58 #
V.II  τ (59-66)

Der erste Satz der Einleitung zur *Didone abbandonata* (2. Fass., 1749) ist im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert:

Con molto spirito

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is on three staves. The top staff is for the vocal line, the middle for the piano accompaniment, and the bottom for the basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations in red ink, including circled numbers 11, 14, and 20, and a red 'x' mark. The bottom staff has a red 'x' mark and the text "Va. col Basso" written in red.

[illegible]

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is written on three systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a double bar line and a repeat sign. The score is marked with various dynamics (p, f) and articulation marks (accents, slurs). The piece is identified as "The Rose Tree" and is a "March".

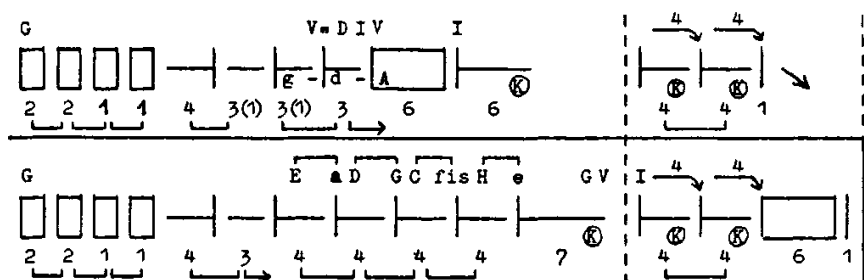
Wir konnten bereits wiederholt feststellen, daß mit dem Fehlen der Doppeltaktnotierung, mit der Notierung in Einzeltakten, sich unregelmäßige, d. h. ungeradzahlige Gerüstbauglieder häufen. Der Doppeltakt ist aber nicht nur ein Kontrollsystem für die Zweitaktigkeit des Gerüstbauprinzips, er ist auch von Anfang an (C-Takt-Notierung der Fanfare als Doppeltaktnotierung des $\frac{2}{4}$ -Takts) Repräsentant dieser Struktur. So kann es nicht verwundern, daß mit dem Fehlen des Repräsentanten, mit der Schreibung in Einzeltakten, bei Jommelli, dessen erste Sinfoniesätze, soweit wir sie bisher kennengelernt haben, als Tektonik stets im Gerüstbau strukturiert sind, sich auch einmal teilweise periodischer Bau einstellt. Dies ist im vorliegenden Satz der Fall. Er steht in G-Dur. Wie in den beiden zuletzt behandelten Stücken gehen die Hauptabschnitte ohne Zäsur in die Seitenabschnitte über (vgl. T. 31/32). Dagegen sind hier seit der Sinfonie zum *Caio Mario* (1. Fass., 1746) zum ersten Mal wieder die beiden Teile durch eine Zäsur deutlich voneinander getrennt (T. 40).

Den Anfang des Stückes bildet ein Kopfblock von sechs Takten, der wie ein Beschleunigungsabschnitt zusammengesetzt ist. Auf zwei sich entsprechende Zweitakter folgen zwei Einzeltakte, die diesmal den jeweils ersten Takt dieser beiden Zweitakter wiederholen. Daran schließt sich ein eindeutig periodisch strukturierter Viertakter (2+2) in der harmonischen Folge $IV-V / I / IV-V / I$ an. Der Satz dreht sich durch dieses periodische Glied zu Beginn in eigenartiger Weise in sich, ganz im Gegensatz zu den ersten Sätzen Jommellischer Sinfonien, die wir bisher kennengelernt haben und in denen das Stück, einmal in Bewegung gebracht, gleichsam von selbst abrollt. Hinter den beiden unterschiedlichen Wirkungen steht einerseits das Periodenprinzip mit seinen geschlossenen Gliedern, deren jedes eigens und mit Absicht hingestellt sein will, andererseits das Gerüstbauprinzip, bei dem sich die Glieder durch ihre rhythmisch-harmonische Beschaffenheit unbegrenzt von selbst hervorbringen, solange nicht mit stauenden Mitteln Einhalt geboten wird.

Jommelli mag sich der Tatsache bewußt geworden sein, daß das Stück, so wie es begonnen ist, im Gegensatz zu seinen anderen Sinfoniesätzen nicht richtig vorwärts kommt. Er sucht sich deshalb von der Geschlossenheit der Glieder freizumachen. Dazu gibt es zwei Möglichkeiten, zum einen die, die periodischen Glieder fortwährend zu verschränken und so zu offenen Gliedern umzuformen, zum anderen aber die, mit dem Zieltakt eines periodischen Gliedes Gerüstbau einsetzen zu lassen. Jommelli versucht es zunächst mit der ersten Möglichkeit. Der Viertakter T. 7—10 wird wiederholt, mit dem Zieltakt (T. 14) beginnt aber ein neues periodisches Viererglied, dem die Quarte $g-d$ (Baß) zugrundeliegt. Ebenfalls wieder mit dem Zieltakt wiederholt sich dieser Quartgang vier Stufen tiefer von d bis A . Durch diese

Verschränkungen entstehen aber fortlaufend ungeradzahlige Glieder. So geht Jommelli mit dem Zieltakt des *d*—*A*-Quartengliedes (T. 20) schließlich doch in Gerüstbau über. Nun rollt der Satz. Das als Halbschluß erreichte *D* *V* wird breit ausgewalzt (sechs Takte), die dadurch als neue Tonika gedeutete *V*. Stufe in einem ebenfalls sechstaktigen Kadenzglied bestätigt.

Die Kontrastglieder erinnern an die analoge Stelle im ersten Satz der Sinfonie zum *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749). Der Vorhalt im zweiten Takt des viertaktigen Oberstimmengliedes (im Beispiel T. 34) wird jeweils vom ganzen Orchester mitmarkiert. Damit kündigt sich zum ersten Mal bei Jommelli die mit den Sinfonien der 50er-Jahre einsetzende Gepflogenheit an, den Kontrastabschnitt vom vollen Orchester ausführenzulassen. Stauungsglieder fehlen am Ende des ersten Teils. Die Zäsur bildet ein einzelner Takt (40), der gleichzeitig die Rückleitung zur I. Stufe, zur Reprise besorgt. In der Reprise setzen auf die ersten 13 Takte des Satzanfangs sofort Gerüstbauglieder ein, von Sekundrückungen überlagerte Viertakter, die in ein diesmal siebentaktiges Kadenzglied münden. Auch am Schluß des Satzes steht wie am Ende des ersten Teiles nur ein einzelner Zieltakt. Zwischen den Kontrastabschnitt und den Schlußtakt schiebt sich hier noch ein sechstaktiger Tonikablock in der Funktion eines Stauungsgliedes:



In der Anlage deutliche Verwandtschaft mit dem ersten Satz der Sinfonie zum *Artaserse* (2. Fass., 1749)⁵⁶ zeigt der erste Satz der Einleitung zur *Ifigenia in Aulide* (1751). Allerdings wird hier der der Kopffanfare entsprechende Abschnitt (T. 8 ff.), ein Achttakter, der wiederholt wird und dem das Crescendo als Vorstellung zugrundeliegt, auch zu Beginn des zweiten Teiles gebracht. Der Einsatz der Reprise wird somit klar markiert. Die ersten acht Takte des Stückes sind wie im ersten Satz der *Artaserse*-Sinfonie reiner „Vorhang“, sie stehen nur am Anfang und finden ihre Entsprechung in den Tonikablöcken am Schluß des Satzes⁵⁷:

⁵⁶ Besprochen S. 346 ff.

⁵⁷ Die Trp. verdoppeln die Hr. im Beispiel in der Oberoktave.

Con spirito

VV.

Ob.

Trp. Hr.

Va. B.

Ob. = Hr.

Corni soli

Segue

tutti

Zwischen Haupt- und Seitenabschnitt wird keine Zäsur gebildet. Neu ist, daß der Kontrastabschnitt als Halbschluß erreicht wird⁵⁸:

V.I.

V.II.

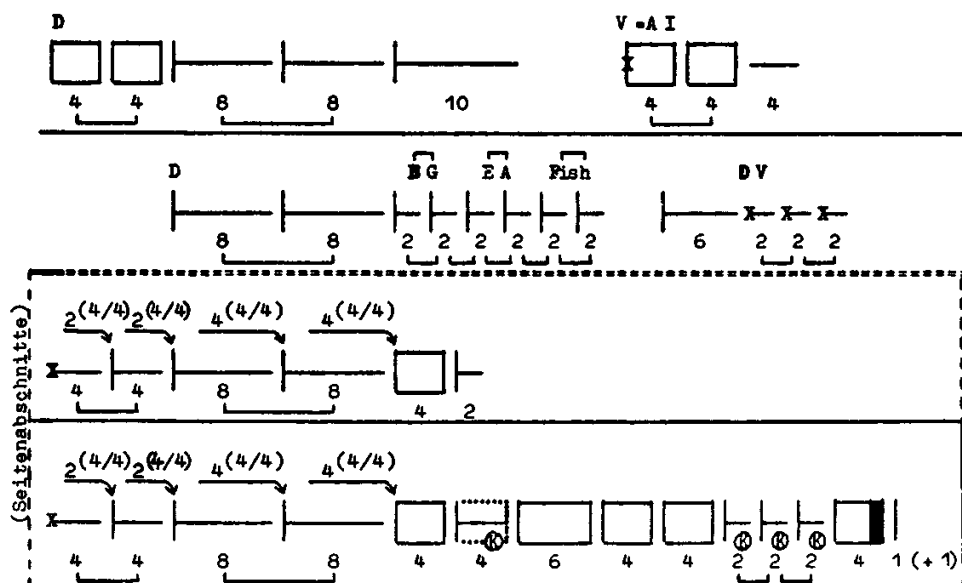
Va.

Soli

Segue

Der Übergang zu ihm erinnert in der Unisonoführung deutlich an die analogen Stellen in Sinfonien der Jahre 1746/47 (*Caio Mario* [1. Fass., 1746] bis *Ciro riconosciuto* [2. Fass., 1747?]). Auch dort wird jeweils ein Halbschluß erreicht, auf dem indessen eine Zäsur gebildet wird. Hier setzt mit dem Halbschluß sofort das erste Gerüstbauglied des Kontrastabschnitts ein. Der Kontrastabschnitt ist gegenüber den bisher behandelten ersten Sinfoniesätzen Jommellis erweitert und umfaßt jetzt statt 16 (bei Notierung in einer geraden Taktart) 24 Takte. Bau des Satzes:

⁵⁸ Auf dem ersten Viertel von T. 47 ist noch das volle Orchester beteiligt: Ob. u. Hr. a due auf e^1 , Trp. a due auf e^2 , Basso auf e .



2.

Zur Herkunft des Orchester-Crescendo

Prioritätsfragen sind gewöhnlich müßig, solange sie — wie meist — mit dem Problem selbst nichts zu tun haben und deshalb auch nicht zur Lösung beitragen können. Kann aber diese Frage zum Erfassen der Sache selbst führen, so ist es sehr wohl berechtigt, ja sinnvoll, nach dem Urheber einer Erscheinung zu forschen. Dies ist beim Orchester-Crescendo der Fall. Die beiden Fragen, die nach dem Urheber des Phänomens und die nach den spezifischen Merkmalen der Erscheinung, beleuchten sich gegenseitig und treffen sich in einem Namen, in *Jommelli*, besser gesagt, im typischen Orchestersatz der ersten Sätze Jommellischer Opernsinfonien.

Der Streit um die Herkunft des Crescendo⁵⁹, entfacht durch die Arbeiten H. Riemanns zur Sinfonie der sog. Mannheimer Schule⁶⁰, ist im Grunde bis heute nicht beigelegt. Das „Verdienst“, die Bezeichnung *Crescendo* als erster angewendet zu haben, wird bald Jommelli zugeschrieben⁶¹, bald werden die Mannheimer, vorab J. Stamitz, in den Vordergrund gerückt.⁶² Ein Kompro-

⁵⁹ Zwischen der Sache und ihrer Bezeichnung wird oft nicht klar unterschieden.

⁶⁰ Vgl. die Einleitung zu DTB 3/1 (1903), S. XVIII f.

⁶¹ Abert, Jommelli S. 215 ff. Fr. Dorian, *The History of Music in Performance*, New York 1942, S. 148 ff. D. M. Green, *The Instrumental Ensemble Music of L. Leo against the Background of Contemporary Neapolitan Music*, Diss. Boston 1958, S. 129. J. LaRue, *Art. Symphonie*, MGG Bd. 12 (1965), Sp. 1808.

⁶² C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig 1906, S. 317 f. Riemann-Musiklexikon, 12. Aufl., Bd. 3, Mainz 1967, Art. *crescendo*, S. 191.

miß wird dadurch angestrebt, daß das Orchester-Crescendo in größerem Zusammenhang gesehen wird. Es werden Quellen zitiert, nach denen auch für frühere Zeiten schon das Crescendo-Prinzip nachzuweisen ist.⁶³ Dadurch wird die Einführung des Crescendo in der Hauptsache als eine Neuerung in der schriftlichen Fixierung der Musik, nicht in der Sache selbst angesehen, wodurch ein Streit um die Priorität nicht mehr sinnvoll erscheint.⁶⁴

Diese Vereinfachung ist indessen nicht angebracht. Freilich wird das An- und Abschwollen in der Musik immer eine Rolle gespielt haben. Das einseitige generelle Festlegen früherer Musik auf Terrassendynamik und Echo-manier ist Historismus. Bestimmte Tonträger, so vor allem die menschliche Stimme, ferner Blasinstrumente, sofern ihr Ton durch den menschlichen Atem hervorgebracht wird, sowie die Streichinstrumente, sind für jene Art dynamischer Gestaltung geradezu prädestiniert. So besteht kein Zweifel, daß z. B. die Affektsprache eines Monteverdi sich dieses Ausdrucksmittels bediente.⁶⁵ Das Orchester-Crescendo Jommellis bzw. der Mannheimer bedeutet aber nicht nur ein besonders starkes Ausnützen dieses seit alters bekannten Prinzips, nicht nur ein Sich-Bewußtmachen dieses Mittels, ein Übertragen von den Einzeltönen auf längere Tonfolgen. Wäre das neue Crescendo nur dies gewesen, so gäbe es keine Erklärung für die enthusiastische Aufnahme der Neuerung. Auch wenn man die oft zitierte Stelle bei J. Fr. Reichardt als Anekdote abtut, so kann sie doch als Beweis dafür gelten, daß das Orchester-Crescendo als etwas unerhört Neues empfunden wurde.⁶⁶ Damit verlieren die gerne herangezogenen Berichte von Sc. Maffei⁶⁷ und

⁶³ G. Schünemann, *Gesch. des Dirigierens*, Leipzig 1913, S. 213 ff. Rosamond E. M. Harding, *Origins of Musical Time and Expression*, London 1938, S. 85 ff. P. H. Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1941, S. 602. Dorian S. 148. W. Gerstenberg, *Art. Dynamik*, MGG Bd. 3 (1954), Sp. 1030 f.

⁶⁴ Gerstenberg a.a.O.

⁶⁵ Vgl. G. Caccinis *Le nuove musiche*, Florenz 1602 (Faks. hrsg. v. Fr. Vatielli, Rom 1934), 3./4. Seite des Vorworts. D. Mazzocchi, Nachwort zu den fünfstimmigen Madrigalen von 1638 (Faks. MGG Bd. 8, Sp. 1863/64). Für ein Blasinstrument vgl. G. Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba*, Frankfurt 1638 (Faks. Mailand 1934), S. 6.

⁶⁶ Briefe eines aufmerksamen Reisenden Tl. 1, Frankfurt/Leipzig 1774, S. 11, Anm.: „Man erzählt sich, daß, da Jommelli dieses in Rom zum erstenmale hören ließ, die Zuhörer sich bey dem crescendo allmählich von den Sitzen erhoben und bey dem diminuendo erst wieder Luft schöpften, und merkten, daß ihnen der Atem ausgeblieben war. Ich habe diese letztere Wirkung in Mannheim an mir selbst empfunden.“ Ähnlich bei Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (hrsg. v. L. Schubart), Wien 1806, S. 47 (Rom mit Neapel vertauscht), und Fr. Rochlitz, *AMZ* 8 (1805/06), Sp. 55, Anm.

⁶⁷ Zit. bei Schünemann, *Gesch. des Dirigierens* S. 216, und Harding S. 94, Anm. 6 (aus *Giornale de' Letterati d' Italia* 5 [1711], S. 144).

Ch. De Brosses⁶⁸ an Bedeutung. Der Stadt Rom muß die Gewichtigkeit, die ihr von einigen Autoren bei der Entstehung des Orchester-Crescendo beige-messen wird⁶⁹, abgesprochen werden. Bei all diesen Zeugnissen kommt deutlich zum Ausdruck, daß es sich bei dem beschriebenen An- und Abschwellen um eine Zutat, ein Akzidenz handelt, das von außen her in die Musik gebracht wird. Es gehört zur Affektsprache der Musik und ist deswegen damals in erster Linie Sache der durch Konventionen festgelegten Ausführung, nicht der Komposition selbst. So wird es auch zunächst, wenigstens generell, nicht Bestandteil der schriftlichen Fixierung.

Um etwas völlig anderes handelt es sich beim Orchester-Crescendo Jommellis und der Mannheimer. Dieses ist nicht Zutat, sondern Komposition. Es wird nicht lediglich als Vortragsweise angewandt, sondern die Struktur selbst bringt das ihr immanente Crescendo hervor. Dieses Crescendo beruht nicht auf einem *Affekt*, der mit bestimmten Stellen der Komposition verbunden wird, sondern ist ein aus der Struktur selbst entspringender *Effekt*.⁷⁰ Wir können somit die Merkmale dieses Effekts beleuchten und ergründen, wenn wir die Voraussetzungen dafür, die Musik selbst, genau untersuchen. Dies wollen wir anhand der Operneinleitungen Jommellis tun.

Auffallend ist, daß in Jommellis Sinfonien vor seiner Stuttgarter Zeit das Orchester-Crescendo so gut wie ausschließlich im ersten Satz anzutreffen ist. Das könnte man natürlich damit erklären, daß dieser Satz durch seine Gewichtigkeit der richtige Platz für einen solchen Effekt ist. Befriedigen kann diese Erklärung freilich nicht. Weit eher ist es angebracht, den Grund im bestimmenden Unterschied des ersten Satzes gegenüber dem Mittel- und Schlußsatz zu suchen, also in der verschiedenen tektonischen Struktur. Während der zweite und dritte Satz der Jommellischen Opernsinfonie, wie wir sehen werden, gewöhnlich von der Periode bestimmt werden, gehört zum

⁶⁸ Le Président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, 2. Aufl. (hrsg. v. M. R. Colomb), Paris 1858, Bd. 2, S. 379; ebenfalls zit. bei Schünemann a.a.O.

⁶⁹ Schünemann, Gesch. des Dirigierens S. 217; Lang und Dorian a.a.O.

⁷⁰ Diese klare Unterscheidung („Gefühlsdynamik“ — „Effektdynamik“) macht schon A. Heuß, Über die Dynamik der Mannheimer Schule, Fs. H. Riemann, Leipzig 1909, S. 436, Anm. 1, eine Ansicht, die offenbar nicht ernst genommen wurde. Wichtig ist in diesem Zusammenhang folgende Bemerkung von Heuß: „Ich schreibe es dem Umstande des Nichtunterscheidens zwischen Gefühls- und Effektdynamik zu, daß besonders über das Vorkommen des Crescendo so mancherlei Anschauungen bestehen. Wer von einem Crescendo im 17. Jahrhundert liest, glaubt damit den Beweis geliefert zu haben, daß das Crescendo in jeder Art in der Musik dieser Zeit zu Hause gewesen sei, und kann dann natürlich nicht begreifen, warum z. B. über Jommelli und die ‚Mannheimer‘ von Zeitgenossen so viel Aufhebens gemacht wurde.“

Gesicht des ersten Satzes der Gerüstbau. Im Gerüstbau also müssen wir die Wurzel des Jommellischen Orchester-Crescendo vermuten.⁷¹

Zu den Merkmalen des Gerüstbaus gehört, wie wir wissen, neben der aus der Fanfarenstruktur stammenden Zweitaktigkeit das Prinzip des Setzens und Öffnens, der Ruhe und der Spannung. Die Spannung zum nächsten Zweitakter hin kann nach unseren bisherigen Erfahrungen entweder mit harmonischen oder aber (im Tonikablock) nur mit rhythmischen Mitteln erzeugt werden. Meist wirken beide Komponenten zusammen. Soweit die Öffnung in den bisher besprochenen ersten Sätzen von Opernsinfonien Jommellis nur mit rhythmischen Mitteln besorgt wird, sprach ich von einer rhythmischen *Dynamisierung*.⁷² Der Rhythmus ist, da die Fanfare genuin Tonikablock ist, die primär vorwärtstreibende Kraft des über die Fanfare entstandenen Gerüstbauprinzips. Sie kann durch die Harmonie ergänzt oder ersetzt werden. Sie kann auch noch (muß aber nicht) durch eine dritte Kraft ausgedrückt werden, durch das Anspannen der Lautstärke, durch das also, was wir im eigentlichen Sinn *Dynamik* nennen. Wir können somit etwa eine Folge von im Gerüstbau strukturierten Zweitaktern auf dreierlei Weise symbolisieren, entweder als Rhythmus:

$$\frac{2}{4} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} | \text{ usw.}$$

oder als Harmonie:

$$\begin{array}{c} \text{I VII} \\ \frac{1}{2} \frac{1}{2} \dots \end{array}$$

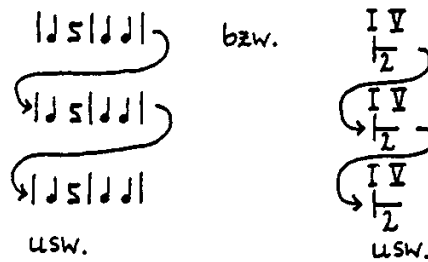
oder aber als Dynamik der Lautstärkengrade:

$$|_1 |_2 < |_1 |_2 < | \text{ usw.}$$

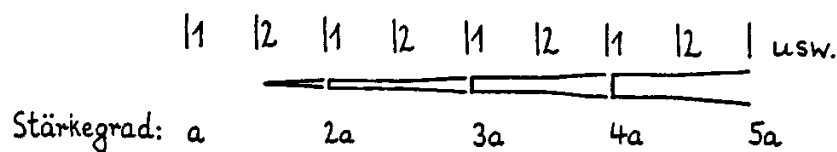
Während aber beim Rhythmus und bei der Harmonie der auf die Spannung erreichte Ruhetakt bzw. Ruheklang in seiner Stellung mit dem Ruhetakt bzw. Ruheklang des vorhergehenden Zweitakters übereinstimmt, der Zweitakter sozusagen mit jedem weiteren zweitaktigen Gerüstbauglied zu seinem Ausgangspunkt zurückspringt:

⁷¹ Bezeichnenderweise findet sich in der einzigen Sinfonie Jommellis vor der Stuttgarter Zeit, die auch im zweiten und dritten Satz ausdrücklich ein Crescendo verlangt (*rinforzando*: in der Zweitfassung des *Demofonte* von 1753; vgl. S. 399 und S. 429 f.), dieser Effekt im Mittelsatz in einem Abschnitt, in dem an die Stelle von Periode Gerüstbau tritt, während der Schlußsatz überhaupt — eine Seltenheit im dritten Satz — im Gerüstbau strukturiert ist.

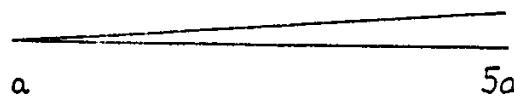
⁷² Vgl. z. B. S. 316 u. S. 327.



ist dies beim Dynamisieren der Lautstärke, sofern dieses konsequent durchgeführt wird, nicht der Fall. Jedes weitere Glied muß, auf den Anfang des vorhergehenden Zweitaktes bezogen, stärker beginnen:



Breitet man diese Dynamisierung des jeweils zweiten Taktes auf den ganzen Zweitakter aus, zieht man gleichsam das Integral der einzelnen Glieder:



so ergibt sich, hervorgegangen aus der spezifischen Struktur des Gerüstbauglieds, aus einer Eigenheit der Gerüstbaustruktur und nicht künstlich erzeugt, das *Crescendo*. Da das Gerüstbauprinzip in der Zeit, mit der sich die vorliegende Arbeit befaßt, noch typische Orchesterstruktur ist, leuchtet es ein, daß diese Art des Crescendo zunächst nur in Orchestermusik anzutreffen ist, daß es sich bis auf weiteres also um ein *Orchester-Crescendo* handelt.

Ein solches Crescendo hat seine Grenze nach oben in der Lautstärke, die ein Ensemble äußerstenfalls hervorbringen kann, bzw. in der Lautstärke, die man dem Ohr des Zuhörers höchstens zumuten darf. Es wird also bei einer dynamischen Steigerung einmal ein Endpunkt erreicht, von dem ab eine weitere Verstärkung nicht mehr möglich ist. Andererseits muß, damit eine Steigerung der Lautstärke über längere Strecken, wie es der Crescendo-Effekt verlangt, überhaupt durchgeführt werden kann, bei einem möglichst kleinen Stärkegrad begonnen werden, etwa:

p ——— *f assai*

Das Crescendo kann auch abrupt unterbrochen werden, doch ist dieser willkürliche Eingriff späteren Zeiten vorbehalten. In den hier zu behandelnden Sinfonien Jommellis wird dem Gebot der Struktur, der Konsequenz in der Steigerung, stets Folge geleistet. Aus der Beobachtung dieses Gebots erklärt es sich von selbst, daß mit dem Aufkommen des Orchester-Crescendo nicht zugleich sein Pendant, das Decrescendo oder Diminuendo, begegnet. Es handelt sich eben nur um ein verbales Pendant; aus der Gerüstbaustruktur ist wohl das Crescendo, nicht aber das Diminuendo abzuleiten. So erscheint dieses auch erst in relativ später Zeit.⁷³

Wir können nun auf die eingangs angeschnittene Prioritätsfrage zurückkommen. Da das Crescendo aus der Gerüstbaustruktur hervorgeht, ist es legitim anzunehmen, daß es in seiner Eigenart zuerst dort verwendet wurde, wo auch das Gerüstbauprinzip (über die Fanfarenstruktur) zuerst auftritt, also in Neapel, genauer gesagt in Werken neapolitanischer Opernkomponisten. In Frage kommen dabei Pergolesi und Leo mit ihren (letzterer mit seinen späteren) Opernsinfonien, vor allem aber Jommelli, bei dem das Gerüstbauprinzip zuerst voll beherrscht und nicht nur in der Sinfonie, sondern auch in der übrigen Oper eingesetzt wird. Somit rückt Jommelli von der Musik selbst her als Urheber des Orchester-Crescendo eindeutig in den Vordergrund. Er ist tatsächlich der „Entdecker“ des Orchester-Crescendo, da er eine dem Gerüstbau von Anfang an innewohnende Möglichkeit zuerst in vollem Umfang aufdeckt und ausnützt. Die Mannheimer dagegen haben das Orchester-Crescendo mit der typischen Bezeichnung *crescendo il forte* von Jommelli übernommen, und zwar vermutlich schon vor seiner Übersiedlung nach Stuttgart.⁷⁴

⁷³ Laut Abert, Jommelli S. 429, bei Jommelli zuerst ausdrücklich verlangt in der Sinfonie zu *La critica* (1766): *mancando il forte*. Vgl. auch Dorian S. 150. Die seit Reichardt (vgl. S. 355, Anm. 66) überlieferte Anekdote, daß sich die Zuhörer, als sie zum ersten Mal ein solches Crescendo hörten, langsam von den Plätzen erhoben, erscheint nach obigen Ausführungen nun durchaus glaubwürdig. Die Aktion des Publikums ist Spiegelbild der Crescendo-Struktur. Es ist auffällig, daß hier nicht von der Umkehrung die Rede ist. Das Diminuendo, das Reichardt im gleichen Zusammenhang anführt, weil es inzwischen geläufig ist, drückt die Zuhörer nicht in die Sessel zurück; sie schöpfen vielmehr Atem, worin sich die Lösung der für das damalige Publikum wohl ungeheuren Spannung im vorausgehenden Crescendo ausdrückt. (Genaugenommen entspricht der Spannung beim Atmungsvorgang das Luft-holen und der Lösung das Ausstoßen des angehaltenen Atems; so ist der Vorgang auch bei Rochlitz a.a.O. beschrieben.) Es gibt innerhalb der Gerüstbaustruktur nicht die Umkehrung des Crescendo, das Diminuendo. Wenn dieses später trotzdem angewendet wird, so handelt es sich um etwas Sekundäres, das der Gerüstbaustruktur an sich entgegengesetzt ist. Bezeichnenderweise fehlt bei Schubart und Rochlitz (a.a.O.) der Hinweis auf das Diminuendo. Er scheint nicht zum ursprünglichen Inhalt der Anekdote zu gehören.

⁷⁴ Für diese Abhängigkeit der Mannheimer von Jommelli setzen sich schon

Wie steht es nun mit der geschichtlichen Überlieferung, aus welcher der Prioritätsstreit bisher zu entscheiden versucht wurde? Riemanns Hervorhebung der Mannheimer als Urheber des Orchester-Crescendo beruht auf einer Nachricht Ch. Burneys⁷⁵, der offenbar schlecht informiert war.⁷⁶ Riemann nahm sie, getreu seiner Tendenz, der Mannheimer „Schule“ möglichst jede Neuerung auf dem Gebiet der vorklassischen Sinfonie zuzuschreiben, dankbar auf. Ob G. J. Vogler, der eindeutig Jommelli als Urheber nennt⁷⁷, geringere Glaubwürdigkeit besitzt, er, der doch direkt in der Tradition der Mannheimer selbst wirkt?⁷⁸ Sein Zeugnis ist geradezu ein Beweis dafür, daß J. Stamitz und seine Zeitgenossen in Mannheim aus der Herkunft des von ihnen so gerne angewendeten Crescendo-Effekts keinen Hehl machten. Man wußte in Mannheim zu Voglers Zeiten um den Ursprung dieses Effekts. Auch Schubart, der in unmittelbarer Nähe Mannheims wirkte und dem somit im Urteil ohne Zweifel größeres Gewicht zukommt als Burney, nennt Jommelli den „Erfinder“ des Crescendo.⁷⁹ Somit weist auch die geschichtliche Überlieferung eindeutig auf Jommelli zurück.

Wenn wir jetzt den Anfängen des Orchester-Crescendo in der Musik selbst nachspüren, so müssen wir uns zweierlei vor Augen halten: Einerseits muß nicht alles, was uns heute als Crescendo-Stelle vorkommt, damals wirklich als solcher Effekt ausgeführt worden sein. Andererseits können bestimmte Stellen durchaus als Crescendo ausgeführt worden sein, ohne daß sie ausdrücklich als solches gekennzeichnet sind.

Dem gewöhnlichen Gerüstbauglied ist zwar die dynamische Komponente, die sich im Anschwellen der Lautstärke ausdrückt, immanent, doch tritt diese

Schünemann, *Gesch. des Dirigierens* S. 218, Harding S. 162, Lang S. 602 und Dorian S. 148 ein. Jommellis Opern wurden bereits Anfang der 50er-Jahre in Mannheim aufgeführt, *Artaserse* und *Ifigenia in Aulide* 1751, der *Demetrio* 1753 (vgl. Fr. Walter, *Gesch. des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898, S. 116—118; Libretti angeführt S. 365, Nr. 73, 74 und 83. Textbuch zum *Demetrio* auch ausgewiesen bei O. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington 1914, Bd. 1, S. 356). Zum besonderen Interesse des Kurfürsten an Jommelli vgl. A. Sandberger, *Aus der Korrespondenz des pfälzbayerischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem römischen Ministerresidenten*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 1, München 1921, S. 218 ff.

⁷⁵ *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, 2. Aufl., London 1775, Bd. 2, S. 95: „... it was here that the Crescendo and Diminuendo had birth ...“

⁷⁶ Lang S. 602.

⁷⁷ *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Bd. 1, Speyer 1778, S. 163: „... ihm hat man ... das Wachsen und Abnehmen der Stimmen, besonders das aufwallende und erhitzende Crescendo zu verdanken.“

⁷⁸ Mennicke, Riemanns Schüler, nennt diese Mitteilung Voglers ein „fragwürdiges Verdienst“ (S. 317).

⁷⁹ A.a.O.

Seite in der Regel nicht spürbar in Erscheinung. Damit es zum Crescendo-Effekt kommen kann, bedarf es zweier satztechnischer Mittel, die tatsächlich an Crescendo-Stellen fast immer anzutreffen sind. Das eine ist eine integrierende Grundierung, die meist ein durchgehend auf dem gleichen Ton verbleibender Trommelbaß in Achtelnoten besorgt. Er wirkt wie ein einziger fortdauernder Ton, der in seinem Verlauf in bezug auf die Lautstärke kontinuierlich gesteigert werden kann. Dieser Grundierung entspricht in den Oberstimmen das Beibehalten einer kurzen Motivgruppe, die immer wiederkehrt, oder die Auflösung in ein fortlaufendes Sechzehnteltremolo, in dem sich das Crescendo wie im Trommelbaß stufenlos vollziehen kann. Das andere Mittel ist das Hinauftragen der Bewegung, des zugrundeliegenden Motivs oder des Tremolo in den Oberstimmen, von unten nach oben. Mit diesem Durchmessen des Tonraums von unten her verbindet sich die Vorstellung des permanenten Anwachsens der Lautstärke. Das Crescendo ist um so gewaltiger, je weiter die Endpunkte voneinander entfernt sind.

Diese beiden Mittel finden sich im Zusammenhang mit Gerüstbau z. B. in der Kopffanfare des ersten Satzes von Pergolesis *Guglielmo*-Sinfonie (1731)⁸⁰, die man sich deshalb gerne als grandioses Crescendo vorstellt.⁸¹ Der Baß grundiert in einem fortlaufenden Trommeln auf *d*, in den Oberstimmen wird einerseits eine zweitaktige Motivgruppe innerhalb des *D*-Klanges durchweg wiederholt (erste Violinen, Oboen, Trompeten), andererseits im Tremolo der zweiten Violinen dem Baß entsprochen. Die Bewegung durchmißt einen Tonraum von zwei Oktaven von unten nach oben (*d*¹—*d*³), das ist fast der gesamte Umfang der Oberstimmeninstrumente im Orchester der von mir behandelten Neapolitaner. In T. 11—14 grundiert das gesamte Orchester außer den zweiten Violinen in gleichmäßigen Achteln, die zweiten Violinen eilen in einer Sechzehntelskala nochmals durch den ganzen Tonraum der Oberstimmen, nun nach unten sogar bis zum *a* ausgreifend. Mit T. 15 löst sich die Spannung. Tatsächlich steht hier bei den ersten Violinen ein *forte*-Hinweis. Freilich, nach dieser Steigerung müßte am Ziel unbedingt die damals den größten Stärkegrad anzeigende Marke *forte assai* bzw. *fortissimo* stehen. Schon diese Beobachtung läßt daran zweifeln, ob diese Fanfare wirklich als Crescendo-Effekt ausgeführt wurde. Mir scheint dies schon deshalb unglaublich, weil das elementare Ereignis einer Fanfare sich für damaliges Empfinden nur als lärmendes *forte* vollziehen konnte. Für eine Crescendo-Wirkung aber müßte *piano* begonnen werden. Im vorliegenden Fall sind wir nicht nur auf Vermutungen angewiesen. Wie oben dargestellt, wird die Kopffanfare am Schluß des Satzes nochmals zur Gänze

⁸⁰ Beispiel S. 206 f.

⁸¹ So Green S. 128 f.

wiederholt; hier steht bereits zu Beginn die *f*-Marke (deswegen nötig, weil das vorausgehende Glied, eine Echowiederholung, mit *p* bezeichnet ist).⁸²

Das Gleiche gilt für den Beginn von Vincis *Artaserse*-Sinfonie (1730).⁸³ Auch diese Fanfare wird als für Crescendo-Ausführung bestimmt angesehen.⁸⁴ Aber auch hier muß man bedenken, daß *forte* und nicht *piano* eingesetzt wurde, eine Steigerung der Lautstärke also gar nicht möglich war. Bezeichnend ist, daß im zweiten Satz der Sinfonie zu Vincis *La contesa de' numi* (1729), der mit vorliegendem Stück übereinstimmt, aber auch Pauken verwendet, diese von Anfang an mitwirken. In einer *piano*-Stelle haben Pauken in dieser Zeit noch nichts zu suchen. Daß die Oboen erst mit T. 13 einsetzen, ist nicht etwa ein Hinweis auf eine Steigerung, sondern ein Gebot der Not. Diese Instrumente können wegen der Beschränkung ihres Umfangs nach unten (Grenze *d*¹) in ihrer typischen Funktion als Verdoppelung der Violinen in den Takten 1—12 nicht in Erscheinung treten. Als sinnvoller Einsatz bietet sich die Wiederholung der Fanfare mit T. 13 an, von wo ab der Part der Violinen eine Oktave nach oben verlegt ist.

Eindeutig ist der Beginn der Sinfonie zu Pergolesis *Salustia* (1731/32).⁸⁵ Er weist ein ähnliches Gesicht wie die Kopffanfare der *Guglielmo*-Sinfonie auf. Hier sind aber die dynamischen Bezeichnungen genau eingetragen. Den ersten sechs Takten liegt das Echoprinzip zugrunde, der folgende Vierton ist durchweg *forte assai* auszuführen.

Wir haben also in den zitierten Fanfarensätzen Vincis und Pergolesis die Crescendo-Struktur vor uns, ohne daß diese Stellen als Crescendo-Effekt ausgeführt wurden. Hier zeigt sich deutlich, daß das Orchester-Crescendo innerhalb des Gerüstbaus nicht Akzidenz, sondern Struktur ist, als Möglichkeit bereits vorhanden, ehe es als Effekt ausgenützt wird. Es erscheint uns heute als das Einfachste von der Welt, die vorhandene Struktur nun *piano* beginnen zu lassen und dadurch ein wirkliches Crescendo zu erzielen. Für damals aber war dieser Schritt eine unerhörte Tat. Das Verdienst, ihn getan zu haben, gebührt Jommelli.

Auch bei Jommelli ist der Crescendo-Effekt nicht von Anfang an da. Wir wissen, daß er den Sinfonien Pergolesis vieles verdankt. So gliedert er

⁸² Freilich bleibt die Frage, weshalb die *f*-Marke am Anfang des Satzes ausdrücklich erst in T. 15 erscheint. Dazu ist zu sagen, daß sie dort keine generelle dynamische Bezeichnung darstellt, sondern nur bei den ersten Violinen steht. Sie muß offenbar als Hinweis für die ersten Violinen angesehen werden, die ganzen Noten markant und in einem einheitlich lauten Stärkegrad zu nehmen und nicht etwa, wozu die Stelle gerade die Violinisten verleiten könnte, die *Messa di voce* anzubringen.

⁸³ Vgl. o. S. 157.

⁸⁴ W. H. Reese, Grundsätze und Entwicklung der Instrumentation in der vorklassischen und klassischen Sinfonie, Diss. Berlin 1939 (1940), S. 141. Green a.a.O.

⁸⁵ Beispiel S. 210.

die Kopffanfare der Einleitung zum *Astianatte* (1741)⁸⁶, so, wie es Pergolesi zu Beginn des ersten Satzes seiner *Salustia*-Sinfonie tut, in *forte*- und *piano*-Takte. Nimmt man die Echowiederholungen heraus, so drängt sich einem die Crescendo-Wirkung im Hinauftragen der gleichbleibenden Motivgruppe



in den Oberstimmen geradezu auf. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das zäsurlose Durchlaufen des Rhythmus in der zweiten Hälfte der Kopffanfare (T. 15 ff.), wie wir dies zu Beginn von Jommellis ersten Sinfoniesätzen oft feststellen können. Allerdings muß gesagt werden, daß dadurch, daß die einzelnen Zweitakter in den Oberstimmen zunächst rhythmisch in sich geschlossen sind, sich hier eine Steigerung genaugenommen nur ruckweise durchführen ließe, indem jeweils das nächste Glied eine neue dynamische Marke bekäme, etwa: *p* — *poco f* — *più f* — *f* — *f assai*. Das Anschwellen zum nächsten Zweitakter hin könnte die rhythmische Dynamisierung der Hörner im jeweils zweiten Takt besorgen:



Von der Struktur her ließe sich hier also ein integriertes, gleichmäßig durchlaufendes Crescendo in den Oberstimmen gar nicht anbringen (diese Struktur ermöglicht, wie erwähnt, die Echowiederholungen, die den Crescendo-Effekt überhaupt ausschalten). Wie wir sehen werden, hält sich Jommelli lange Zeit selbst an diese Scheidung. Die Crescendo-Marke erscheint anfangs nur da, wo von der Struktur her eine durchlaufende Steigerung auch tatsächlich möglich ist.

Deutlicher ist die Crescendo-Struktur zu Beginn des ersten Satzes von Jommellis *Semiramide riconosciuta*-Sinfonie (1. Fass., 1741) nachweisbar.⁸⁷ Hier sind die einzelnen Zweitakter der Fanfare nicht so fest gegeneinander abgeschlossen, weshalb auch Echowiederholungen fehlen. Ferner findet sich im Baß, wenigstens zu Anfang, das grundierende Trommeln auf *d*. Die Hörner zeigen wieder die rhythmische Dynamisierung im jeweils zweiten Takt:



die hier wegen des Fehlens von Echogliedern zur fortlaufenden Steigerung werden könnte. Die Oberstimmen tragen eine gleichbleibende Motiv-

⁸⁶ Vgl. S. 310.

⁸⁷ Beispiel S. 317.

gruppe innerhalb des *D*-Klangs durch fast ihren ganzen Tonraum bis *d*³. Freilich wird ein Crescendo-Effekt auch hier wegen des *forte*-Beginns der Fanfare ausgeblieben sein.

Für ein Crescendo geradezu geschaffen scheint eine Stelle im ersten Satz der Einleitung zum *Isacco* (1742), die mit der Fanfare direkt nichts mehr gemein hat. Immerhin handelt es sich aber bei dem Sechstakter T. 21—26 um ein Gerüstbauglied.⁸⁸ Über einem Orgelpunkt auf *D* V (der Baß trommelt meist auf *A*), der auf die neue Tonika *D* hinzielt, bestreiten hier nicht prägnante Motive die Oberstimme, vielmehr wird mit in Sechzehnteln durchlaufenden Arpeggiofiguren die Bewegung von *a*¹ bis *d*³ als Spitzenton der neuen Tonika emporgetragen. Die Bedingungen für ein lückenloses Durchlaufen einer dynamischen Steigerung sind also gegeben. Doch scheint es fraglich, ob Jommelli an dieser Stelle wirklich einen Crescendo-Effekt beabsichtigte. Dem widerspräche zumindest die Tatsache, daß die Hörner gerade im letzten Takt des Gliedes, dem vor dem Einsatz der neuen Tonika die höchste Spannung und somit vor der Lösung die kräftigste Steigerung zukäme, pausieren.

Später sind solche auf eine neue Stufe hinzielenden Glieder allerdings mit Vorliebe als Crescendo bezeichnet. Eine ganz analoge Stelle finden wir z. B. im ersten Satz der Sinfonie zu Jommellis *Achille in Sciro* (1. Fass., 1749). Dieses Stück, weitgehend dem ersten Satz der Einleitung zu *Artaserse* (2. Fass., 1749)⁸⁹ entsprechend, hat zu Beginn des zweiten Satzteiles, wie oben eingehend beschrieben wurde, derart wenig tonale Prägnanz, daß die Tonart *D*-Dur, obwohl bereits mit dem Einsatz der Reprise erreicht, gleichsam als neue Stufe nach den abwärtsführenden Sekundrückungen nochmals angepeilt wird. Auch hier geschieht dies mit einem sechstaktigen Gerüstbauglied auf der Dominante der angestrebten Tonika⁹⁰:

⁸⁸ Beispiel S. 319.

⁸⁹ Vgl. S. 346 ff.

⁹⁰ An dieser Stelle unterscheidet sich das Stück vom ersten Satz der *Artaserse*-Sinfonie. Vgl. S. 348, Anm. 54.

Der Baß trommelt durchgehend auf *A*, die Hörner geben die Oktave *a—^a*¹ in gehaltenen Tönen bis zum Ziel, dem Einsatz des nächsten Gerüstbauglieds, ohne Unterbrechung an. In den Violinen tritt an die Stelle der Arpeggiofiguren ein Streichertremolo auf Sechzehntelebene. Hier sind also gegenüber der vergleichbaren Stelle in der *Isacco*-Sinfonie die Bedingungen für ein Crescendo noch günstiger. Tatsächlich wird dieser Effekt hier schriftlich verlangt, allerdings nicht durch den Hinweis *crescendo*, sondern durch jeweils neues Fixieren der Lautstärke zu Beginn des ungeradzahligen Taktes. Dabei wäre die Bezeichnung des Vorgangs durch einen einzelnen Hinweis durchaus angebracht, da die Struktur eine kontinuierlich fortlaufende Steigerung zuläßt. Vielleicht spielt in diesem Zusammenhang der Aufführungsort der Oper, Wien, eine Rolle. Für die Wiener Orchestermusiker war das Orchester-Crescendo, wahrscheinlich auch die Gerüstbaustruktur, etwas völlig Neues. Jommelli muß sozusagen zum Ausgangspunkt des Denkvorganges, der ihn schließlich zum integrierten Crescendo führte, zurückkehren, um sich den Orchestermitgliedern der Wiener Hofoper verständlich zu machen. Er muß ihnen die einzelnen Punkte vorzeichnen, die in der Crescendo-Kurve enthalten sind. Daß ihm dann bei der Ausführung ein richtiges Crescendo seiner Vorstellung vorschwebte, ist klar. Offenbar hatte er aber Schwierigkeiten, seine Intentionen durchzusetzen. In der Einleitung zur *Didone* (2. Fass., 1749), die etwas später ebenfalls in Wien aufgeführt wurde, findet sich im ersten Satz zur Überleitung von der I. zur V. Stufe (Teil 1, T. 20 ff.⁹¹) das gleiche sechstaktige Glied, nun aber schematisch nach der konventionellen Manier in *piano*- und *forte*-Takte gegliedert. Daß das Orchester-Crescendo in seiner typischen Struktur bei den Wiener Vorklassikern nie recht heimisch wurde und deshalb auch bei J. Haydn kaum anzutreffen ist, ist bekannt.⁹² Dies hängt letztlich damit zusammen, daß sich die Wiener Komponisten die neue, aus Neapel stammende Orchesterstruktur des regelmäßigen, geradzahligen Gerüstbaus, wenigstens zunächst, nicht aneigneten.

Zum ersten Mal findet sich das Crescendo in den Sinfonien Jommellis ausdrücklich bezeichnet in der Einleitung zum *Artaserse* (2. Fass., 1749), und zwar in der Kopffanfare, allerdings auch hier nicht durch einen Generalhinweis verlangt, sondern durch genaues Fixieren der einzelnen Stufen: *p — più forte — forte assai*.⁹³ Die der Fanfare innewohnende Struktur drückt sich somit zum ersten Mal als Steigerung dadurch aus, daß statt des gewohnten *forte*-Beginns *piano* angefangen wird. Damit in Zusammenhang steht das sukzessive Einsetzen der einzelnen Instrumentengruppen, in T. 9 der ersten, in T. 13 der zweiten Violinen, in T. 17 der Oboen, in T. 21 der

⁹¹ Beispiel S. 350.

⁹² Harding S. 104.

⁹³ Beispiel S. 346. In der *Achille*-Sinfonie fehlen die dynamischen Marken, wohl wieder ein Hinweis darauf, daß Jommelli mit dem Wiener Opernorchester bei der

Trompeten.⁹⁴ Hörner und Baß grundieren, jene in gehaltenen Tönen innerhalb des *D*-Klangs, dieser in fortwährendem Trommeln auf *d*. In diesen beiden Gruppen kann das Crescendo von der Struktur her als fortlaufende Steigerung angebracht werden, während in den Violinen die Bezeichnung einzelner Punkte konsequent ist, da die einzelnen Zweitakter in sich rhythmisch geschlossen sind. Eigentlich müßte zu Beginn eines jeden vierten Taktes eine neue, einen stärkeren dynamischen Grad anzeigende Marke stehen. Doch fehlt Jommelli offensichtlich noch die dazu notwendige reichhaltige Skala an dynamischen Bezeichnungen. Der Effekt selbst wird, obwohl zu Beginn der ersten drei Viertakter nur jeweils *p* steht, durch das immer dichter werdende Instrumentarium trotzdem erreicht.

Wie im eben behandelten Stück aus der *Artaserse*-Sinfonie, folgt auch im ersten Satz der Einleitung zu Jommellis *Ifigenia in Aulide* (1751) auf acht Eröffnungstakte ein Crescendo-Abschnitt, der aber nicht nur zu Beginn des ersten, sondern auch des zweiten Teiles steht.⁹⁵ Ein Hinweis auf einen Crescendo-Effekt fehlt zwar beidemale, doch kann jetzt an der Ausführung des Abschnitts kein Zweifel mehr bestehen. Er gliedert sich in zwei sich entsprechende Achttakter, deren Fundament ein in Achteln durchgehender Trommelbaß auf *d* bildet. Die Bläser bringen lange Haltetöne, während die beiden Violinen in prägnanten Motiven nach oben streben (*d*¹—*d*³). Die Struk-

Ausführung einer Crescendo-Steigerung Schwierigkeiten hatte. Damit hängt es sicher auch zusammen, daß hier der Trommelbaß nicht konsequent durchgeführt wird:



Innerhalb der Opern Jommellis scheinen Crescendo-Steigerungen schon früher vorzukommen. Vgl. Abert, Jommelli S. 145 ff. Möglicherweise fand Jommelli Anregung bei Leo (Abert S. 119; Leo kennt bereits die Bezeichnung *rinforzando*). Auf S. 192 teilt Abert aus dem *Caio Mario* (1. Fass., 1746) eine Stelle mit, die den oben zitierten Sechstaktern entspricht. Sie ist mit den Marken *p* — *poco f* — *rinforzando* — *f* versehen. Bezeichnenderweise handelt es sich auch hier um ein offenes, geradzahliges Glied, es liegt also vermutlich Gerüstbau vor. Die Bezeichnung *crescendo il forte* findet sich bei Jommelli zum erstenmal innerhalb der Oper *Eumene* (2. Fass., 1747; vgl. Abert S. 446 f.). Auch im *Artaserse*, mit dessen erstem Sinfoniesatz wir uns gerade befassen, kommt sie vor (Abert S. 213 u. 215 ff.). Ob es sich in jedem Fall um ein strukturelles Crescendo handelt, wäre zu untersuchen. Der Ausdruck scheint mit seinem ersten Auftreten auch gleich (Synonym für das außerhalb von Gerüstbau gebräuchlichere *rinforzando*) für jenes akzidentielle Anschwellen gebraucht worden zu sein, das in der Sache nichts Neues war und uns hier nicht weiter interessiert.

⁹⁴ Somit ist die Behauptung Fr. Tutenbergs (Die Sinfonik J. Chr. Bachs, Wolfenbüttel/Berlin 1928, S. 71), daß dieses sukzessive Einsetzen der Instrumente für das Orchester-Crescendo der Mannheimer typisch sei, während Jommelli die dynamische Steigerung im vollen Orchester durchführe, nicht richtig.

⁹⁵ Beispiel S. 353.

tur wird wieder durch das sukzessive Einsetzen der Instrumente, in T. 9 erste Violinen, Oboen, Hörner und Basso, in T. 13 zweite Violinen, in T. 17 Trompeten, verdeutlicht. Neu gegenüber dem ersten Satz der *Artaserse*-Sinfonie ist das Aufgeben eines der wesentlichsten Merkmale der Fanfare, das Verbleiben im Tonikaklang. Die ersten Violinen wandern vielmehr⁹⁶ nach jeweils zwei Takten um eine Stufe nach oben und springen im achten Takt von der nunmehr erreichten Quart g^1 über den Leitton cis^1 in die Oktave d^2 der Ausgangsstufe d^1 , von wo aus der ganze Vorgang in der höheren Oktave nochmals wiederholt wird. Durch dieses Ausbrechen aus dem festen Gefüge des Tonikablocks verliert der Part der ersten und der sie in Terzen verdoppelnden zweiten Violinen das Abgekapselte der einzelnen Zweitakter, so daß jetzt auch hier eine permanente Steigerung angebracht werden kann.

Bis zu diesem Stück waren wir bei der Besprechung des ersten Satzes Jommellischer Opernsinfonien gekommen. Wir sind nun nach eingehender Behandlung des Orchester-Crescendo in der Lage, auch die restlichen Anfangssätze seiner Einleitungen vor der Übersiedlung nach Stuttgart zu betrachten, in denen dieser Effekt zentrale Bedeutung erlangt. Er tritt hier so sehr in den Mittelpunkt, daß die bei Jommelli bisher fast stets vorhandene klare Anlage dieses Satzes in zwei weitgehend parallelen Teilen mit ausgeprägten Kontrastabschnitten meist aufgegeben wird.⁹⁷ Dadurch tritt die Sinfonie Jommellis in der Folgezeit in ihrer Bedeutung als Vorbild für die Anlage des ersten Satzes der vorklassischen Sinfonie, die sie in den 40er- und noch zu Anfang der 50er-Jahre ohne Zweifel hat, zurück.

3.

Die ersten Sätze der Jommellischen Opernsinfonien unter dem Einfluß des Crescendo-Effekts

Im ersten Satz der Sinfonie zur *Ipermestra* (1751) wird die Parallelität der beiden Teile dadurch zerstört, daß im ersten Teil der Seitenabschnitt zusammen mit den Kontrastgliedern völlig gestrichen ist. Dadurch entfällt auch das Verlassen der I. Stufe, der ganze Satz bleibt innerhalb von *D-Dur*:

⁹⁶ Vgl. den ersten Satz der Einleitung zu *Caio Mario* (1. Fass., 1746), Beispiel S. 331.

⁹⁷ Diese Feststellung trifft schon Green S. 131.

The image displays a musical score for a symphony, organized into three systems of staves. The first system includes Violins (Vv.), Oboes (Ob.), Horns (Hr.), and Violas/Basses (Va. B.). The second system includes Oboes (Ob.), Horns (Hr.), and Violas/Basses (Va. B.). The third system includes Violins (Vv.), Oboes (Ob.), Horns (Hr.), and Violas/Basses (Va. B.). The score features various musical notations, including dynamics like 'cres. f.', 'f', 'p', and 'a2', and rehearsal marks 13, 27, 37, and 45.

Neu ist die Gestaltung der beiden sich entsprechenden sechstaktigen Kopfglieder nach dem Prinzip des Kontrasts auf engstem Raum, eine Art des Bauens, die besonders für die Einleitungen von Jommellis Opern der Stuttgarter Zeit typisch ist.⁹⁸ Auf jeweils zwei forte-Takte des ganzen Orchesters folgen vier Takte, in denen nur die Violinen (unis.) spielen. Unmittelbar darauf setzt der Crescendo-Abschnitt ein, der nun zum ersten Mal in den Sinfonien Jommellis die Bezeichnung *cres. f.* trägt.⁹⁹ Eigenartig ist, daß diese Marke nicht zu Beginn, sondern erst ziemlich am Ende des Abschnitts steht,

⁹⁸ Vgl. z. B. den Beginn der Sinfonie zum *Fetonte* (2. Fass., 1768; hrsg. v. H. Abert in DDT 32/33).

⁹⁹ Abkürzung für *crescendo il forte* = „die Lautstärke steigend“.

eine Beobachtung, die ganz allgemein an solchen Stellen in Sinfonien Jommellis wie auch der Mannheimer gemacht werden kann. Man darf daraus aber wohl nicht ablesen, daß die Steigerung erst von da an einsetzen soll. Vielmehr scheint der Hinweis nur eine Notabene zu sein, in der bereits fortgeschrittenen Steigerung nicht nachzulassen. *Crescendo* ist also bei Jommelli wie bei den Mannheimern offenbar nicht wie später Generalhinweis für den ganzen Crescendo-Vorgang. Dieser scheint in der Regel, so wie im ersten Satz der Einleitung zur *Ifigenia in Aulide*, gar nicht ausdrücklich bezeichnet zu werden, sondern einfach aus der Struktur hervorzugehen.¹⁰⁰ Der Crescendo-Abschnitt im ersten Satz der *Ipermestra*-Sinfonie zerfällt wie der analoge Abschnitt im ersten Satz der Einleitung zur *Ifigenia in Aulide* in zwei Hälften, die sich wieder entsprechen. Auch der Aufbau des Abschnitts erinnert an jenes Stück. An die Stelle motivischer Ausgestaltung der Violinpartie tritt fortlaufendes Streichtremolo, das wieder stufenweise bis zur Quart steigt und über den Leitton in die Wiederholung (Oberoktave) springt. Das erste Glied beginnt gleich mit der zweiten Stufe der Quart (e^1 in T. 13), wodurch es gegenüber der zweiten Hälfte des Abschnitts um zwei Takte kürzer ist.

Nach dem Crescendo wird über drei Zweierblöcke auf *I / VI / IV* die Dominante erreicht und breit ausgewalzt. Nach einer Zäsur (T. 43/44) setzt sofort die Reprise ein, der erste Teil wird von T. 1—40 einschließlich wörtlich wiederholt (= T. 45—84). Erst jetzt folgt nach einem Sechstakter ein Kontrastabschnitt (T. 91 ff.), der aber mit analogen Stellen früherer Einleitungen kaum mehr etwas gemein hat. Es handelt sich nur um einen Anhang, um ein Ausschwingen auf der Dominante. Bezeichnenderweise findet die bisher übliche Reduktion des Orchesters auf Violinen und Viola nicht mehr statt:

¹⁰⁰ Man könnte den bei Jommelli üblichen Ausdruck *crescendo il forte* sogar dergestalt verstehen, daß das Substantiv nicht „Lautstärke“ bedeutet, sondern als substantivierter Terminus *forte* aufzufassen ist, was dann bedeuten würde, daß das im Verlauf der Steigerung bereits erreichte *forte* noch weiter zu steigern sei. In dem mir zur Verfügung stehenden Material Jommellischer Sinfonien wenigstens wird als Ziel der durch *crescendo il forte* verlangten weiteren Steigerung der Lautstärke, sofern der Endpunkt überhaupt bezeichnet ist, nie *forte*, sondern immer *forte assai* angegeben. Dagegen steht nach *rinforzando* als Ziel der Steigerung sehr wohl *forte*. Gegen diese Auffassung sprechen aber Stellen in Jommellis *Fetonte* (Ed. S. 193 f., 249 ff.) und in Sinfonien von J. Stamitz (DTB 3/1, S. 24, 31, 56), wo auf diesen Ausdruck als nächste oder letzte Marke *forte* steht. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die *Sinfonia* zu T. Traettas *Sofonisba*, DTB 14/1, S. 164, wo laut genauer Anweisung das Crescendo tatsächlich erst dort beginnen soll, wo die Marke steht, in der zweiten Hälfte des Crescendo-Abschnitts. Ob diese Art der Ausführung allgemein üblich war, wäre zu untersuchen.

Diese Tendenz, den Kontrastabschnitt des ersten Satzes in einen bloßen Anhang zu verwandeln, findet sich schon in der Einleitung zur *Ifigenia in Aulide*, mit deren Kontrastabschnitten der eben angeführte „Anhang“ ja ganz offensichtlich verwandt ist.¹⁰¹ Nach nochmaliger Wiederaufnahme der beiden Kopfsechstakter geht das Stück direkt in den Mittelsatz über. Das offene Ende des Sechsergliedes (*D V*) und die neue Tonika *G* werden unvermittelt nebeneinandergestellt.¹⁰²

Der erste Satz der Sinfonie zum *Talestri* (1751) wirkt dreiteilig, obwohl Jommelli sicher eine zweiteilige Anlage vorschwebte.¹⁰³ Diese scheinbare Dreiteiligkeit kommt nicht dadurch zustande, daß der gewohnten zweiteiligen Anlage des ersten Satzes ein weiterer Teil hinzugefügt wird, sondern durch Streichen des Seitenabschnitts im zweiten Teil. Dadurch wird der Seitenabschnitt des ersten Teils nun von zwei Hauptabschnitten eingerahmt und erscheint so als Mittelteil. Daß er aber nicht so aufzufassen ist, zeigt sich daran, daß in diesem scheinbaren Mittelteil die Kopfglieder nicht, wie bei dreiteiliger Satzanlage üblich, zu Beginn, sondern am Ende wiederholt werden. Wir kennen diese Gepflogenheit aus vielen der zweiteiligen ersten Sätze Jommellischer Opernsinfonien seit der Einleitung zum *Eumene* (1. Fass., 1742), wo die Seitenabschnitte des ersten wie des zweiten Teiles jeweils durch Glieder beendet werden, die dem Satzanfang entnommen sind. Das Gleiche liegt hier vor, aber nur am Ende des ersten Teils, da der zweite keinen Seitenabschnitt aufweist.

Wir wollen uns in diesem Stück nur mit den Crescendo-Abschnitten und den Kontrastgliedern befassen. Am Anfang der beiden Teile findet sich zunächst wie im ersten Satz der Sinfonie zur *Didone* (2. Fass., 1749) periodische Struktur, erst dann geht der Satz in Gerüstbau über. Die Überlei-

¹⁰¹ Vgl. o. S. 353.

¹⁰² Vgl. den Beginn des Mittelsatzes, Beispiel S. 396.

¹⁰³ Incipitkatalog Nr. 163.

tung zur V. Stufe im ersten Teil besorgt ein als Halbschluß auf *D V* erreichtes achttaktiges Crescendo-Glied, das durch die Differenzierung in der Bezeichnung der einzelnen Parte interessant ist:

Der Baß erhält, da er den Zweitakter T. 53/54 dreimal wiederholt, wodurch sich keine fortlaufende Linie und somit keine lückenlose Steigerungsmöglichkeit ergibt, die einzelnen dynamischen Stufen genau bezeichnet. Die Violinen sind als durchlaufendes Streichertremolo mit der Marke *crescendo il forte*, die Hörner mit ihren liegenden Haltetönen mit *rinforzando* versehen.¹⁰⁴ Das erreichte *forte assai* tobt sich über sechs Zweitakter aus, von denen sich jeweils drei aufeinanderfolgende (die letzten drei als Kadenzglieder) entsprechen. Als Kadenzziel des letzten Zweitakters setzt der Kontrastabschnitt ein, der wiederum die Besetzung nicht reduziert, sondern das gesamte Orchester beschäftigt¹⁰⁵: (Beispiel S. 372)

Für die Grundierung sorgt ein Orgelpunkt im Baß auf *d*, in Oktaven verstärkt durch die Hörner, ab T. 81 auch noch durch die Trompeten. Darüber legt sich im Abstand von einem *C*-Spatium die $\frac{4}{4}$ -Struktur des Oberstimmenkomplexes, dem die Quarte *g*¹—*d*¹ (Violen) zugrundeliegt. Sie wird zweimal gebracht. Nach einem zehntaktigen Crescendo-Glied (T. 89 ff.), das noch zum Kontrastabschnitt gehört, setzen die Kopfglieder wieder ein, zunächst auf *D*, dann unvermittelt — Beginn der Reprise — auf *G*.

Im zweiten Teil ist das Crescendo-Glied, das dem Achttakter im Hauptabschnitt des ersten Teils (T. 53 ff.) entspricht, zwölftektig. Da der Baß nun

¹⁰⁴ Die Bezeichnung *rinforzando* findet sich mit Vorliebe bei den Hörnern. Daß die Oboen keinen Hinweis auf eine dynamische Steigerung tragen, ist für Jommelli typisch. Vgl. Abert, Jommelli S. 447.

¹⁰⁵ Die Violen sind durchweg eine Oktave höher zu lesen.

Handwritten musical score for the first system of 'The Rose Tree'. The system includes staves for Violin (V.), Oboe (Ob.), Trumpet (Trp.), Horn (Hr.), and Violoncello/Bass (Va. B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the Violin and Oboe parts, with the Oboe part starting with a 'p' (piano) dynamic. The Violoncello/Bass part has a 'geteilt' (divided) marking. The system ends with a double bar line.

fortlaufende Achtelrepetitionen bringt, kann auch er die Marke *crescendo il forte* tragen. Mit Tonikablöcken kommt der Satz unmittelbar darauf zum Abschluß. Bau¹⁰⁶:

G V I V=II G DV I

H H H H H H H H □ □ □ - F □ □ □ □ — x — | H [] [] ⊗ ⊗ ⊗
4 4 2 2 4 4 2 2 2 1 2 2 2 2 2 2 2 2 ?[9] 8 2 2 1 1 2 2 2

(Seitenabschnitt Teil 1)

4 ($\frac{6}{4}$) 4 ($\frac{6}{4}$)
 $\overbrace{\hspace{2cm}}^{8=4 (\frac{6}{4})} \underbrace{\hspace{2cm}}_{\textcircled{C}=4 (\frac{6}{4})}$ 10 4 4

G E7 E7 a D7 G

[] [] H H H H H H H — □ □ □ □
4 4 2 2 4 4 4 4 4 4 4
12 ⊗ 4 4 2 1 (+1)

¹⁰⁶ Die eckigen Klammern beziehen sich auf die ursprüngliche Fassung im Autograph, die 170 Takte unserer Zählung umfaßt. Jommelli hat ihren Umfang (85;

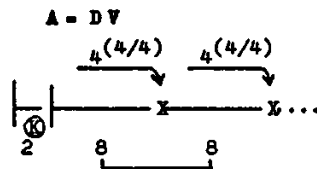
Ähnlich gebaut ist der erste Satz der Sinfonie zum *Attilio Regolo* (1753). Auch dieses Stück wirkt wegen des Fehlens eines Seitenabschnitts im zweiten Teil dreiteilig, ein Eindruck, der hier sogar noch stärker ist als im zuletzt behandelten Satz, da der Kontrastabschnitt unmittelbar in die Reprise einmündet¹⁰⁷:

Vielleicht sollte man hier wirklich von einem dreiteiligen Satz sprechen. Die Eigenständigkeit der Kontrastglieder als selbständiger Teil drängt sich da-

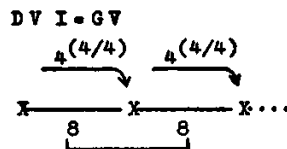
er zählt C-Spatien) am Schluß des Stückes selbst vermerkt. Bei einer späteren Überarbeitung (die Wiederverwendung der Sinfonie für die Zweitfassung der *Semiramide riconosciuta* von 1753 zeigt noch die ungekürzte Fassung) wurden insgesamt acht Takte getilgt. Die Taktzahlen im Text gehen von der ursprünglichen Fassung aus. Auch der zweite Satz wurde gekürzt. Vgl. S. 388.

¹⁰⁷ Die Hr. verdoppeln die Trp. in der Unteroktave.

durch besonders auf, daß sie nicht wie bisher innerhalb der Stufe des Seitenabschnitts, dem sie angehören, verbleiben. Vielmehr wird die am Ende des ersten Hauptabschnitts ankadenzierte V. Stufe *A* (der Satz steht in *D*-Dur), auf der das erste achttaktige Glied des Kontrastabschnitts einsetzt (T. 73 ff.), sofort als *D V* verstanden. Die Wiederholung dieses Achttakters wird somit als Halbschluß auf *D V* erreicht:



Diese sechzehn Takte werden dann in die Unterquinte transponiert, *D I* also nun in *G V* umgedeutet:



Unmittelbar darauf setzt die Reprise ein (T. 105); an sich als *G V* erreicht, wird die vom ganzen Orchester gebrachte Oktave *d—d¹* sofort als Tonika, als wiederaufgenommene Ausgangsstufe *D I* verstanden.

Der ganze Satz wird wieder stark vom Crescendo-Effekt bestimmt. So setzt gleich nach den beiden Eröffnungstakten ein sechzehntaktiges Crescendo-Glied ein (wiederholt zu Beginn der Reprise; vgl. im vorigen Beispiel T. 107—122), bei dem sich der Ausdruck *crescendo* zum ersten Mal in den Sinfonien Jommellis auch für eine Stelle findet (Violinen), an der in den bisher behandelten ersten Sätzen wegen der rhythmischen Geschlossenheit der Motivgruppen die Steigerung mit einzelnen die jeweilige Lautstärke genau fixierenden Marken angegeben wird.¹⁰⁸

Auch der erste Satz der Einleitung zum *Baiazette* (1753) erweckt durch das Fehlen von Kontrastgliedern im zweiten Teil den Eindruck der Drei-

¹⁰⁸ Statt *rinforzando* steht im analogen Abschnitt zu Beginn des Stückes (T. 14/15 in den Violinen) *crescendo*. Die Sinfonie zum *Attilio Regolo* wurde für den *Demofoonte* (2. Fass., 1753) wiederverwendet. Hierbei sind die Abschnitte T. 1—19 bzw. 105—123 in bezug auf die Dynamik folgendermaßen bezeichnet. 1—19: in den Violinen bei T. 14—17 *crescendo il forte*; in den Hörnern T. 11 *p*, bei T. 13—16 *rinforzando*; im Basso T. 13—16 *crescendo il forte*; T. 105—123: = 1—19, doch fehlt bei den Hörnern das *rinforzando*. Die *Demofoonte*-Sinfonie notiert Trp. und Hr. in getrennten Systemen, ihre Parte können deshalb bereits in der Partitur differenziert werden.

teiligkeit. Hier wird jedoch die Absicht des Komponisten, ein Stück in zweiteiliger Anlage zu schreiben, dadurch deutlich, daß sich im zweiten Teil immerhin Reste des Kontrastabschnitts erhalten haben. Interessant ist, daß die Kontrastglieder (T. 59 ff.) auf den Kopf des Satzes zurückgreifen:

Allegro

Vv.

Ob. Trp.

Hr.

Va. B.

59

63

71

p

passai

usw.

Va. col B.

poco f

più f

f

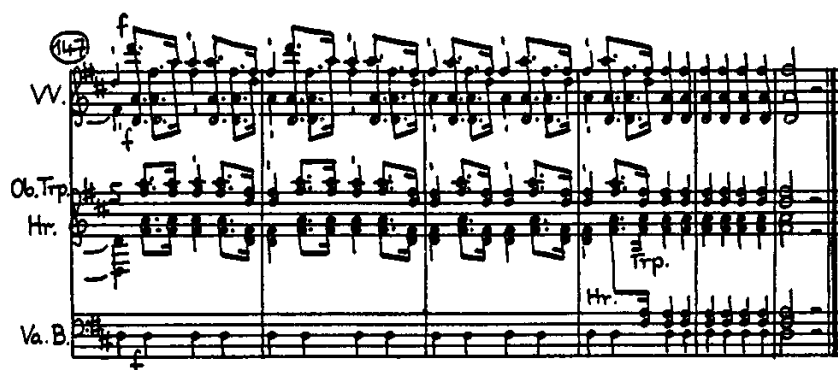
rinforzando

Reprise

Beidemale handelt es sich um einen Beschleunigungsabschnitt von zwölf Takten, d. h. auf einen Viertakter, der wiederholt wird (am Satzbeginn in sich selbst kontrastierend), folgt zweimal dessen zweite Hälfte. In diesen beiden Zweitaktern ist die Verwandtschaft von Kopf- und Kontrastabschnitt ganz augenscheinlich. Ein Crescendo-Glied (T. 71 ff.), bei dem der Part der ersten Violinen wegen seiner motivischen Struktur wieder mit einzelnen dynamischen Marken versehen ist, besorgt am Ende des Kontrastabschnitts die Rückkehr zur I. Stufe, zur Reprise.

Im zweiten Teil verläuft der Hauptabschnitt mit demjenigen des ersten Teils weitgehend parallel. Vom Kontrastabschnitt fehlen die ersten beiden Viertakter, nicht gestrichen ist dagegen der folgende Zweitakter, der hier nicht nur einmal, sondern dreimal wiederholt wird. Unmittelbar darauf kommt der Satz mit einem zehntaktigen Tonikablock und einem einzelnen Schlußtakt (+ ein Takt Pause) zum Abschluß. Der Tonikablock nimmt die Kopfglieder wieder auf, verwendet aber nun jeweils nur die ersten beiden

Takte der Viererglieder. Dadurch kommt es zu einer kräftigen Schlußfanfare:



4.

Die ersten Sätze der Sinfonien zu den Oratorien La Betulia liberata und La passione

Bei der chronologisch fortschreitenden Besprechung des ersten Satzes der Jommellischen Sinfonien haben wir zwei Oratorieneinleitungen außer acht gelassen, diejenigen zu *La Betulia liberata* (1743) und zu *La passione* (1750). Dies geschah deswegen, weil ihre ersten Sätze nicht in die ziemlich einheitliche Linie der besprochenen Stücke von *Astianatte* (1741) bis *Baiazette* (1753) passen.

Der Anfangssatz der Sinfonie zu *La Betulia liberata* zeigt ausnahmsweise in ausgeprägtem Maße Züge des Konzerts. Damit verschwindet sofort die bei Jommelli sonst im ersten Satz fast immer zu beobachtende klare Zweiteiligkeit. Der Satz weist nicht die aus Tanz und Marsch übernommene Anlage in aufeinander bezogenen, parallel verlaufenden Teilen auf — Jommelli verdankt, wie ausgeführt, diese Art der Anlage dem ersten Satz der Leoschen Opernsinfonie —, sondern ist nach jenem älteren, als Stufenprinzip bezeichneten Verfahren angelegt, bei dem der Satz durch Ankadenzieren verschiedener Stufen der zugrundeliegenden Tonart entsteht. Dieses Prinzip ist vor allem in den ersten Sätzen der Sinfonien Porporas¹⁰⁹ und Vincis anzutreffen.

Im vorliegenden Stück werden von der I. Stufe aus die V. und die VI. Stufe erreicht. Mit der Nachahmung des Konzerts wird auch der Gerüstbau aufgegeben. Bauprinzip ist hier eine stark zur Periode neigende konzertierende Struktur:

¹⁰⁹ Bzw. in den zweisätzigen Sinfonien Porporas in den zweiten Sätzen.

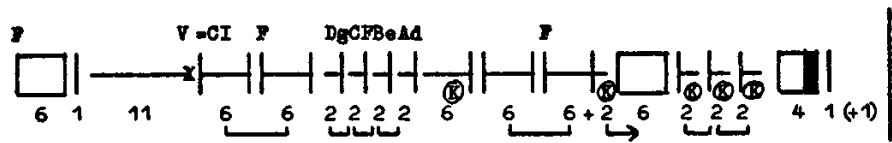
Allegro

Den Anfang bildet ein sechstaktiger Tonikablock, ergänzt durch einen einzelnen Zäsurtakt. Ein elftaktiges, mit Halbschluß auf *F V* endendes Glied (T. 8—18) schließt sich an, in dem die Violinen deutlich konzertmäßig geführt sind. *F V* wird sofort als neue Tonika *C* verstanden; in einem periodischen Sechstakter (4+2) konzertieren die beiden Oboen, nur von den Bässen gestützt¹¹⁰:

Dieser Sechstakter wird unmittelbar auf der I. Stufe (*forte*) wiederholt, wobei die beiden Oberstimmen nun den Violinen zufallen. Über abwärtsführende Sekundrücken (vier Zweitakter: *D—g / C—F / B—e / A—d*) wird die VI. Stufe erreicht und in einem Sechstakter abkadenziert. Die Violinen zeigen dabei wieder konzertmäßige Führung. In der darauf innerhalb der VI. Stufe folgenden Wiederholung des sechstaktigen Sologliedes konzertieren wieder die Oboen. Erneut wird das Glied unmittelbar auf die I. Stufe gestellt, wobei die Hörner als Solisten wirken. Der Sechstakter wird aber nun zum Neuntakter weitergesponnen (ausgeprägte Kadenz vom achten zum neunten Takt). Unter das Kadenzziel schiebt sich der Einsatz des sechstaktigen Kopfblocks, der hier am Ende des Satzes nochmals gebracht wird. Nach drei sich entsprechenden zweitaktigen Stauungsgliedern und einem vier-

¹¹⁰ Dieses Glied erinnert an den ritornellartig gebrauchten Viertakter im ersten Satz von Vincis *Ernelinda*-Sinfonie. Vgl. S. 81 u. 109 ff.

taktigen Tonikablock (typische Dynamisierung des Rhythmus im vierten Takt) kommt der Satz in einem Einzeltakt (+ ein Takt Pause) zum Abschluß:



Für den ersten Satz der Sinfonie zu *La passione* dürfte die französische Ouvertüre als Vorbild gedient haben.¹¹¹ Langsame und rasche Teile wechseln einander ab:

Das Stück beginnt mit drei Schlägen im *Es*-Klang, die nur am Satzanfang stehen. Darauf öffnet sich ein Sechstakter (beginnend mit dem dritten Viertelschlag) zur Dominante. Die Marke *Adagio assai, e staccato* spiegelt das Affektierte dieses Abschnitts wieder, der mit seinen Punktierungen (die Stelle des Punktes vertritt jeweils eine Sechzehntelpause) deutlich auf die langsame Eröffnung der französischen Ouvertüre zurückweist. Auf das gleiche Vorbild verweisen auch die häufigen fugatoartigen Einsätze im darauf folgenden *Allegro*-Teil. Dieser Teil (34 Takte) führt zur V. Stufe, die nach einer

¹¹¹ Die Tonart *Es*-Dur ist innerhalb der in der vorliegenden Arbeit behandelten Sinfonien ein Einzelfall.

Kadenz in einem viertaktigen Tonikablock fixiert wird. Mit dem Ziel dieses Blocks setzt der sechstaktige *Adagio*-Abschnitt, nun auf der V. Stufe, wieder ein und öffnet sich nach *B V*. Das darauf wiederaufgenommene *Allegro* umfaßt diesmal 42 Takte und leitet in die Ausgangsstufe *Es* zurück, die ebenfalls abkadenziert und mit dem gleichen Viererblock befestigt wird. Nun folgt nochmals das sechstaktige *Adagio*-Glieder, auf dessen Öffnung nach *Es V* der Schlusssatz einsetzt.¹¹²

5.

Der zweite Satz der Jommellischen Opernsinfonie

Überleitungsabschnitte sind in den Sinfonien Jommellis wie in denen Pergolesis nicht mehr anzutreffen. Auch in den Einleitungen Porporas und Leos kommen sie nach 1730 nicht mehr vor. Ausgesprochen selten ist bei Jommelli die Öffnung in einer phrygischen Kadenz am Ende des Mittelsatzes.¹¹³ Sie begegnet nur in drei Sinfonien, denen zum *Eumene* (1. Fass., 1742), zum *Artaserse* (1. Fass., ca. 1747) und zum *Ezio* (2. Fass., 1748). In allen Fällen besteht zum Schlusssatz hin ein dominantischer Bezug: *d V* = *D V* / Satz 3 *D*-Dur. Wie im ersten Satz können wir also bei Jommelli die Absicht erkennen, geschlossene, selbständige Stücke zu schaffen.

In den Sinfonien Leos stellten wir vor allem zwei Typen für den Mittelsatz fest, zum einen der Siciliana nachgebildete $\frac{6}{8}$ -Stücke, zum anderen Sätze in einem straff rhythmisierten Dreiertakt. Auch bei Jommelli zerfallen die Mittelsätze in erster Linie in zwei Hauptgruppen, deren eine im $\frac{2}{4}$ -Takt notiert ist, während zum Gesicht der anderen der $\frac{3}{4}$ -Takt gehört. Letztere ist — das sei schon hier vermerkt — nicht mit dem Leoschen Typus im Dreiertakt verwandt.

Der $\frac{2}{4}$ -Typus entspricht den \mathbb{C} -Stücken, die wir als Mittelsätze in Sinfonien Porporas, Pergolesis und Leos kennengelernt haben. Es ist also in der Notierung ein Wechsel eingetreten, Taktzeit ist nun das Viertel gegenüber der Halben in jenen \mathbb{C} -Sätzen. Ansonsten ist kein wesentlicher Unterschied zu vermerken; es finden sich die bekannten Merkmale in den insgesamt sechs verschiedenen Sätzen dieses Typus¹¹⁴, vor allem die (meist „lombardischen“)

¹¹² Ein Mittelsatz fehlt.

¹¹³ Also wie bei Pergolesi, wo sie nur ein einziges Mal anzutreffen ist. Vgl. S. 217.

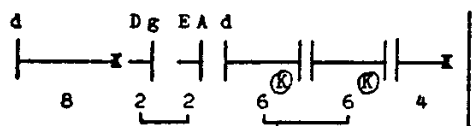
¹¹⁴ Ein weiterer Mittelsatz, der dieser Gruppe angehört, aber im \mathbb{C} -Takt notiert ist, wird vorerst außer acht gelassen.

Punktierungen.¹¹⁵ In drei Sinfonien, denen zu den Erstfassungen der Opern *Ezio*, *Semiramide riconosciuta* und *Eumene* (alle 1742), ist auch der charakteristische Auftakt von der Unterquart vorhanden. In den Einleitungen zum *Astianatte* (1741) und *Demofoonte* (1. Fass., 1743) tritt an die Stelle der Unterquart der Auftakt vom Grundton zur Quinte. Der Mittelsatz der Einleitung zur *Didone abbandonata* (1. Fass., 1747) besitzt keinen Auftakt. Die Stücke sind in der Mehrzahl in einer Molltonart notiert (*d*). In den zwei *F-Dur*-Sinfonien (*Demofoonte* und *Didone*) stehen sie in *C-Dur*. Diese kurze Aufstellung zeigt schon, daß der $\frac{2}{4}$ -Satztypus vor allem in frühen Einleitungen aus den Jahren 1741—43 anzutreffen ist. Einen Nachzügler — er erweist sich schon durch seine Auftaktlosigkeit als etwas außerhalb der Reihe stehend — bildet der Mittelsatz der *Didone*-Sinfonie.

Die Stücke sind ein-, zwei- und dreiteilig angelegt. Bauprinzip ist die Periode mit regelmäßigen, meist viertaktigen Gliedern. Den Mittelsatz der Einleitung zum *Eumene* (1. Fass., 1742) eröffnet ein mit Halbschluß endender Achtakter:



auf den eine Sekunddrückung von zweimal zwei Takten (*D—g / E—A*) folgt. Mit dieser bildet ein geschlossener Sechstakter die zweite Hälfte der den Mittelsatz darstellenden Periode (8+10). Nach der Wiederholung dieses Sechstakters besorgt ein Viertakter (= T. 5—8 des Satzanfangs) in einem Halbschluß die Öffnung des Stückes:

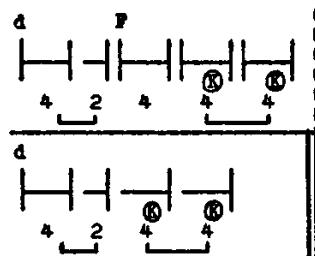


Der Einteiligkeit des Satzes entspricht es, daß die Ausgangstonart nicht verlassen wird. Es werden keine weiteren Stufen der zugrundeliegenden Tonart ankadenziert.

Zweiteilig sind die Mittelsätze der Einleitungen zu den Erstfassungen von *Ezio* (1741), *Demofoonte* (1743) und *Didone abbandonata* (1747). Der zweite Satz der *Ezio*-Sinfonie zeigt jene schon in zwei Mittelsätzen Leoscher

¹¹⁵ Als Tempomarken kommen *Andante* und *Andantino* vor.

Operneinleitungen angetroffene Anlage¹¹⁶, bei der die beiden Teile in den ersten Hälften übereinstimmen, während sie in den zweiten divergieren. Normalerweise wird, sofern überhaupt irgendeine Parallelität zwischen den Teilen besteht, genau umgekehrt verfahren; nicht die ersten, sondern die zweiten Hälften beziehen sich aufeinander:



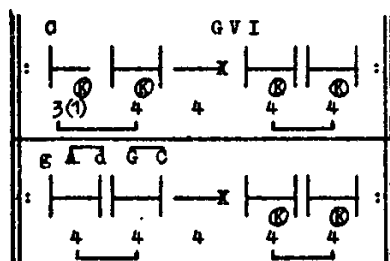
Vorliegendes Stück zeigt die Merkmale des Satztypus besonders deutlich:

Andante

Vv. Va. p sempre

B.

In der üblicheren Art mit Parallelität in den zweiten Hälften angelegt ist der Mittelsatz der *Demofoonte-Sinfonie*.¹¹⁷ Hier entsprechen sich die jeweils letzten acht Takte. Aber auch schon für die erste Hälfte lehnt sich der zweite Teil deutlich an den ersten an. Die Zweiteiligkeit wird durch Wiederholungszeichen besonders markiert:



¹¹⁶ *Olimpiade* (1737) und Sinfonie im Ms. *Genua Cons.* (um 1737); vgl. S. 269 f.

¹¹⁷ Incipitkatalog Nr. 146.

Der zweite Satz der Einleitung zur *Didone abbandonata* bringt im ersten Teil auf den wiederholten Kopfviertakter einen weiteren ebenfalls wiederholten Viertakter, der in sich zur V. Stufe führt. Das zweite Mal wird er durch zwei sich entsprechende Stauungsglieder (über bordunartig liegendem Ton im Baß) in 3+1 Takte zerlegt:

Andantino

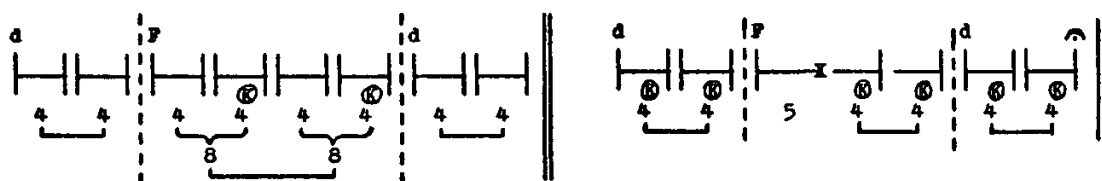
Parallel zum ersten Teil verläuft der zweite nur in diesen Stauungsgliedern. In der Sekundrückung von zweimal vier Takten zu Anfang dieses Teiles klingt aber wieder der Satzbeginn an. An diese Sekundrückung schließen sich zwei Zweitakter mit Halbschluß an, darauf folgen, diesmal unverbunden, codaartig für sich stehend, die zweitaktigen Stauungsglieder (dreimal statt wie im ersten Teil zweimal). Nach drei Eintaktern (T. 39—41; der erste und dritte entsprechen sich), die ebenfalls dem Prinzip des Setzens und Öffnens unterworfen sind, wird der Satz mit einem zweitaktigen Schlußstein zum Abschluß gebracht:

Bau:

Die Mittelsätze der Sinfonien zum *Astianatte* (1741) und zur *Semiramide riconosciuta* (1. Fass., 1741) sind dreiteilig.¹¹⁸ Beidemale umrahmen zwei völlig parallele achttaktige Abschnitte (zusammengesetzt aus zwei übereinstimmenden Viertaktern) als Außenteile, innerhalb von *d*-Moll verbleibend, einen auf der Durparallele *F* stehenden Mittelteil. Dieser wird im Mittelsatz der *Semiramide riconosciuta*-Sinfonie ebenfalls aus einer achttaktigen Periode gebildet, die aber wiederholt wird, so daß der Mittelteil insgesamt 16 Takte umfaßt. Der Mittelteil des zweiten Satzes der *Astianatte*-Sinfonie besteht aus einer neuntaktigen Periode (5 + 4). Hier wird nur die zweite Hälfte wiederholt, so daß sich diesmal 13 Takte ergeben:

Semiramide riconosciuta

Astianatte



Der Mittelsatz der Einleitung zum *Astianatte* hat offensichtlich dem Mittelsatz der *Ezio*-Sinfonie als Vorbild gedient¹¹⁹:



¹¹⁸ Incipitkatalog Nr. 137 u. 140.

¹¹⁹ Vgl. das Beispiel S. 381.

Nicht nur im Duktus der Oberstimmen sind beide Stücke miteinander verwandt (vgl. im obigen Beispiel vor allem T. 9 ff. mit T. 7 ff. in jenem Satz). Auch die dreiteilige Anlage des vorliegenden Stückes läßt sich mit dem zweiteiligen Mittelsatz der *Ezio*-Sinfonie in Zusammenhang bringen. Man streiche nur im oben angegebenen Bauschema¹²⁰ die zweite Hälfte des zweiten Teiles, so ergeben sich auch dort zwei parallele Außenteile auf *d* (Sechstakter), die einen Mittelteil (von acht Takten) auf der Durparallele *F* umschließen. Dieser wird durch Wiederholung der zweiten Hälfte erweitert (auf zwölf Takte).

Ein relativ später Vertreter des $\frac{2}{4}$ -Typus ist der Mittelsatz der Sinfonie zur *Ifigenia in Aulide* (1751):

Andantino

Vv.

Va.


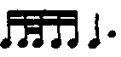
B.

Va. col Basso

Freilich ist vom Notenbild her eine Zugehörigkeit zu den eben behandelten Stücken nicht sofort einzusehen. Der Satz ist nämlich statt im $\frac{2}{4}$ - im *C*-Takt notiert. Wenn wir aber um den *C*-Takt als Doppeltaktnotierung des $\frac{2}{4}$ -Taktes wissen, wird es nicht schwer sein, auch diesen Satz als ein dem eben besprochenen Typus zugehöriges Stück zu erkennen. Der punktierte Rhythmus sowie die Tempobezeichnung *Andantino* unterstreichen dies. Auch ein Auftakt, hier von der Oberquinte in die Terz, ist vorhanden. Der Grund für die *C*-Taktnotierung dürfte wohl darin liegen, daß das vorliegende Stück in Vorder- und Hintergrund trennt, d. h. als Tektonik im Gerüstbau strukturiert ist, über den im Taktabstand die periodischen Glieder der Ober-

¹²⁰ S. 381.

stimmen (Violinen) gesetzt sind.¹²¹ Sowohl das Gerüst wie auch (als Folge) der Oberstimmenkomplex bringen nur regelmäßige, also geradzahlige Glieder. Da der Gerüstbau jeweils zu Beginn des C-Spatiums einsetzt, fallen sämtliche Zäsuren im Oberbau, da sie bei regelmäßigem periodischen Bau stets auf einen geradzahligen Takt (= ungeradzahligen Takt innerhalb des Gerüsts) treffen, auf den Anfang des Spatiums. Das Erkennen der richtigen Taktstruktur wird dadurch erschwert. Das Stück ist zweiteilig, die Ausgangstonart *A* wird nicht verlassen. Die beiden Teile verlaufen wie im Mittelsatz der *Ezio*-Sinfonie (1. Fass., 1741)¹²² nur in der ersten Hälfte parallel. Der Gerüstbau bewirkt ein zäsurloses Durchlaufen des Satzes, das völlig im Gegensatz zu den bisher besprochenen Stücken im $\frac{2}{4}$ -Takt steht. In diesen Sätzen wird mit rhythmisch, meist auch harmonisch geschlossenen geradzahligen Periodengliedern gebaut, Verschränkungen werden vermieden.¹²³ Diese Geschlossenheit der Glieder wird dort deshalb so stark empfunden, weil eine Trennung in Vorder- und Hintergrund nicht besteht. Auch vorliegendes Stück arbeitet im Oberstimmenkomplex mit geschlossenen Periodengliedern. Die tektonische Gliederung aber besorgt der Unterbau mit offenen, also stets weiterführenden Gerüstbaugliedern.

Es gibt innerhalb der in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Jommellischen Sinfonien noch zwei weitere im $\frac{2}{4}$ -Takt notierte Mittelsätze, nämlich in den Einleitungen zu *La Betulia liberata* (1743) und zum *Eumene* (2. Fass., 1747). Beide Sätze, in ihrer Art nahe miteinander verwandt, gehören aber nicht zum behandelten $\frac{2}{4}$ -Typus. Ihr Gesicht wird nicht von punktierten Rhythmen, sondern von einer Alla-zoppa-Führung in der Oberstimme geprägt: . Daneben findet sich gerne der Rhythmus .

In bezug auf das Tempo liegt den eben behandelten Sätzen gegenüber eine ungefähr gleiche Haltung vor. Der Mittelsatz der *Betulia*-Sinfonie trägt die Marke *Andantino*; derjenige der *Eumene*-Sinfonie ist zwar unbezeichnet, doch ist der Satz in der Sinfonie zum *Antigono*, die eine teilweise Wiederverwendung der Einleitung zum *Eumene* darstellt, ebenfalls mit *Andantino* überschrieben.¹²⁴

Der Mittelsatz der *Betulia*-Sinfonie¹²⁵ ist zweiteilig und hat Wiederholungszeichen. Er wird sehr klar ausschließlich mit periodischen Viertaktern

¹²¹ Für den $\frac{2}{4}$ -Gerüstbau ist bei Jommelli in dieser Zeit auch im ersten Satz wieder C-Taktnotierung üblich.

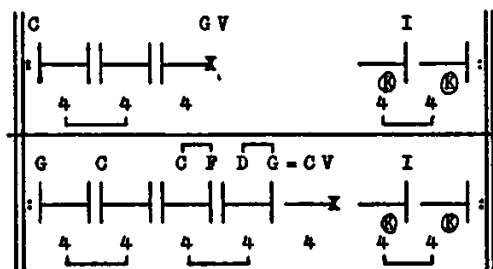
¹²² Vgl. S. 380 f.

¹²³ Eine Verschränkung begegnet nur ein einziges Mal, im Mittelsatz der Sinfonie zum *Demofoonte* (1. Fass., 1743). Vgl. S. 381.

¹²⁴ In der Sinfonie zum *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749) trägt der Satz die Bezeichnung *Andante*.

¹²⁵ Incipitkatalog Nr. 145.

gebaut. Nach dem wiederholten Kopfglied besorgt ein mit Halbschluß auf G V endendes Glied die Überleitung zur V. Stufe als neuer Tonika. Sie wird in zwei sich entsprechenden Viertaktern abkadenziiert. Im zweiten Teil wird das Kopfglied zunächst auf der V., dann unmittelbar anschließend auf der I. Stufe gebracht. Darauf folgt eine Sekundrückung von zweimal vier Takten (C—F / D—G), die sich auf das Halbschlußglied des ersten Teiles beziehen. Ein weiterer Viertakter endet mit Halbschluß auf C V, worauf das Stück mit den letzten acht Takten des ersten Teils zum Abschluß kommt¹²⁶:



Im Mittelsatz der *Eumene*-Sinfonie begegnet uns zum ersten, aber auch einzigen Mal in den in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Operneinleitungen ein Rondo, also eine Anlage mit einem gleichbleibenden, stets auf der I. Stufe stehenden Refrain und dazwischenliegenden verschiedenartigen Couplets. Im vorliegenden Stück umrahmt der dreimal erscheinende Refrain in G-Dur zwei Couplets, von denen das erste auf der V. Stufe der Ausgangstonart steht, während das zweite die Mollvariante von G-Dur bringt. Refrain wie Couplets sind sämtlich je acht Takte lang, im Refrain sowie im zweiten Couplet entstehen diese Achttakter durch Zusammenfügen zweier gleicher Viertakter, während die beiden viertaktigen Glieder des ersten Couplets zwar eng miteinander verwandt sind, sich aber in den Zäsuren unterscheiden (zuerst Halb-, dann Ganzschluß)¹²⁷:


a due Orchestra

Vv. *f p f p*

Va. B.

11:4-4:11 erste Violinen geteilt (5-8) (zweite Violinen pausieren)

¹²⁶ Diese Art der Anlage erinnert an Schlußsätze Pergolesischer Sinfonien. Vgl. o. S. 219 ff.

¹²⁷ In der *Antigono*-Sinfonie lautet der Rhythmus in den Oberstimmen wie im Mittelsatz der Einleitung zu *Betulia liberata* .

11

25

zweite Violinen geteilt

(erste Violinen pausieren)

V. r

V. l

||: 1-8: ||

(= 47-54)

||: 25-32: || ||: 1-8: ||

(= 39-46) (= 33-40)

Daß Jommelli mit diesem Rondosatz einen ganz bestimmten Raumeffekt beabsichtigte, wurde bereits im III. Kapitel angedeutet.¹²⁸

Außer dem Mittelsatz der Sinfonie zur *Ifigenia in Aulide* ist noch ein weiterer zweiter Satz im C-Takt notiert, der Mittelsatz der Einleitung zum *Talestri* (1751). In der *Ifigenia*-Sinfonie hängt die C-Taktnotierung anstatt des $\frac{2}{4}$ -Takts mit der dem Gerüstbauprinzip verpflichteten Tektonik zusammen. Im vorliegenden Stück dagegen handelt es sich um rein periodischen Bau ohne Trennung in Vorder- und Hintergrund. Zugrundeliegende Taktstruktur ist der $\frac{2}{4}$ -Takt, der aber unter der Sigle C als Doppeltakt notiert wird. Dieser Unterschied in der Notierungsweise bei gleicher Taktstruktur und gleichem Bauprinzip weist schon darauf hin, daß wir im vorliegenden Stück einen eigenen Typus vor uns haben, der mit obigen $\frac{2}{4}$ -Sätzen nichts gemein hat¹²⁹:

Andante

Vv.

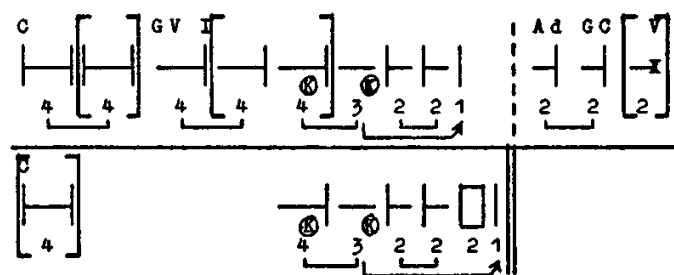
Va.

B.

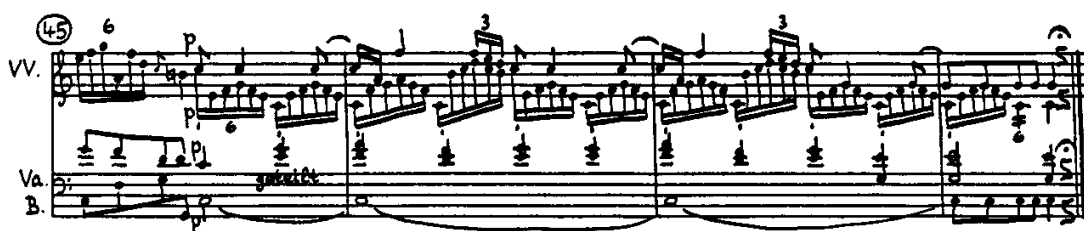
¹²⁸ Vgl. S. 60.

¹²⁹ Vgl. die Ausführungen S. 86.

Der Satz war ursprünglich dreiteilig¹³⁰:



Für diese Fassung gilt die am Schluß des Satzes von Jommelli selbst angegebene Zahl 26, was in unserer Zählung (C-Spatium = zwei $\frac{2}{4}$ -Takte) 52 Takten entspricht. Bei einer Überarbeitung¹³¹ wurden aus dem Stück mehrere Glieder herausgenommen (sie stehen im Schema in Klammern), darunter auch das zu Beginn des dritten Teiles wiederholte Kopfglied des Satzanfanges und der den Einsatz der Reprise mit einem Halbschluß anpeilende Zweitakter am Ende des Mittelteils. Vor allem das Fehlen dieser beiden Glieder bewirkt, daß der Satz nun als zweiteilig empfunden wird. Die Bildung der zweitaktigen Stauungsglieder über einem bordunartig liegenbleibenden Baß ist uns bereits im Mittelsatz der Sinfonie zur *Didone abbandonata* (1. Fass., 1747) begegnet. Wir werden ähnliche Glieder vor allem in den Sätzen des $\frac{3}{4}$ -Typus noch häufig antreffen:



Mit dieser eben erwähnten zweiten Hauptgruppe Jommellischer Mittelsätze, dem $\frac{3}{4}$ -Typus, wollen wir uns jetzt befassen.¹³² Sind die bisher besprochenen Stücke mit einer Ausnahme (Mittelsatz der Sinfonie zur *Ifigenia in Aulide*) durchweg dem Periodenprinzip unterworfen, so herrscht in diesen

¹³⁰ Die untereinander stehenden Glieder beziehen sich aufeinander.

¹³¹ Vgl. dazu S. 372, Anm. 106.

¹³² Typische Tempobezeichnung, sofern vorhanden, ist *Andante*, ein einziges Mal (*Caio Mario* [1. Fass., 1746]) mit Zusatz: *Poco andante*. Der Mittelsatz der Einleitung zum *Tito Manlio* (1. Fass., 1743) ist mit *Grave* überschrieben. Er ist der Sinfonie zur *Semiramide* (1742) entnommen, wo eine Tempomärke fehlt. Sämtliche Stücke mit Ausnahme des Mittelsatzes der *Ezio-Sinfonie* (2. Fass., 1748: *d* o. Vz.) stehen in einer Durtonart.

$\frac{3}{4}$ -Sätzen von Anfang an die Tendenz, mit offenen Gliedern zu bauen, also ein Verfahren in der Art des Gerüstbaus anzuwenden. Das Gerüstbauprinzip dringt also jetzt auch in Sätze ein, die mit der Fanfare, über die diese Struktur im ersten Satz der neapolitanischen Opernsinfonie hergeleitet wurde, nichts zu tun haben. Wie wir sehen werden, führt der Weg zum Bau mit offenen, geradzahligen Gliedern in diesen Stücken auch von einer ganz anderen Richtung her. Daß die bei Jommelli im ersten Satz bereits heimische Gerüstbaustruktur dabei als Vorbild gedient hat, liegt auf der Hand.

Nehmen wir uns gleich das früheste Beispiel für diesen $\frac{3}{4}$ -Typus vor, den Mittelsatz der Einleitung zur *Semiramide* (1742):

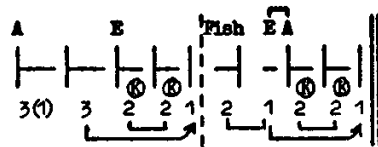
Zunächst fällt sofort die das ganze Stück durchziehende einförmige Rhythmisierung der Oberstimme auf. Die Folge



beherrscht (mit Ausnahme des letzten) sämtliche Takte. Diese Einförmigkeit wird durch die schematische Bezeichnung der Dynamik unterstrichen. Vom Harmonischen her läßt sich feststellen, daß die Klänge in der Regel über einen ganzen Takt ausgehalten werden. Deutlich zeigt sich dies im Baß, der häufig seine Achtelrepetitionen, die wie der Oberstimmenrhythmus das ganze Stück durchziehen, innerhalb des einzelnen Taktes auf einem gleichbleibenden Ton bringt oder aber, sofern dies nicht der Fall ist, nur im gleichbleibenden Klang die Position wechselt. Die einzelnen Klänge werden von der Oberstimme umspielt.

Der Satz entsteht also durch Aneinanderreihungen von Klangumspielungen. Er ist zweiteilig. Den Anfang bildet ein viertaktiges Glied in der harmonischen Folge *I—IV—V—I*, das durch Verschränkung mit dem folgen-

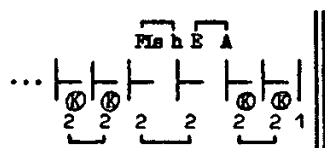
den, ebenfalls viertaktigen Periodenglied auf drei Takte verkürzt wird. Dem zweiten Viertakter liegt als Struktur die Quarte $a—e$ (Baß) zugrunde. Da mit dem Ziel dieser Quarte zwei sich entsprechende zweitaktige Stauungsglieder, Kadenzglieder, einsetzen, welche die V. Stufe als neue Tonika fixieren, wird auch der zweite Viertakter auf drei Takte verkürzt. Seine Ergänzung bildet der Zäsurtakt 11. Den zweiten Teil eröffnet eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten ($Fis—b / E—A$), welche die Rückleitung in die Ausgangstonart besorgt. Unter den Zieltakt der Folge $E—A$ schiebt sich wieder der Einsatz der Stauungsglieder, die mit denen des ersten Teils übereinstimmen. Der Schlußklang wird nur bis zum dritten Viertel repetiert. Ein zweitaktiger Schlußstein entsteht deshalb nicht. Er wäre hier auch nicht recht sinnvoll, da der Einzeltakt die rhythmische Ergänzung des Einers innerhalb der Sekundrückung bildet:



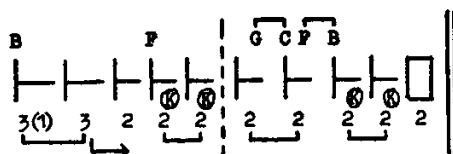
Wir haben also fast nur offene Glieder, die, abgesehen von den Stauungsgliedern, in ihrer Ungeradzahligkeit auf die Periode zurückweisen. Somit können wir die Tendenz erkennen, den an sich periodischen Gliedern durch Streichen oder Abtrennen des Zieltaktes das Aussehen und die vorwärtstrebende Funktion von Gerüstbaugliedern zu geben. Freilich entstehen dadurch fortlaufend ungeradzahlige Glieder. In den folgenden Mittelsätzen herrscht das Bestreben, diese Glieder der Regelmäßigkeit des Gerüstbauprinzips, d. h. der Zweitaktigkeit, anzupassen. Außerdem wird die Zäsur zwischen beiden Teilen ausgemerzt; der Gerüstbau läuft dann vom Anfang bis zum Schluß des Satzes durch und unterstreicht so das wesentlichste Merkmal dieses Satztypus, das permanent Vorwärtstrebende, das schon im durchlaufenden Rhythmus zum Ausdruck kommt. Durch die Tilgung der Zäsur leidet freilich die Klarheit der Anlage Schaden. Vor allem aber verlieren die Stauungsglieder in der Mitte des Stückes ihren Sinn, nämlich die Zäsur vorzubereiten und herbeizuführen. Wie wir sehen werden, findet deshalb an dieser Stelle bald eine Umformung statt. Die Parallelität zwischen Gliedern des ersten und zweiten Teiles, die in den Stauungsgliedern ursprünglich besteht, verschwindet damit, die Zweiteiligkeit der Anlage wird noch weniger greifbar.

Die Entfernung der Zäsur zwischen beiden Teilen könnte im vorliegenden Stück dadurch geschehen, daß der Zäsurtakt nicht für sich stünde (Pause im Baß auf dem dritten Viertel von T. 11!), sondern Einsatz eines neuen Gerüstbauglieds von zwei Takten wäre, dem ein weiterer offener Zweitakt-

ter zu folgen hätte. Beide Glieder würde dann die Sekundrückung im Takt-
abstand überlagern:



In dieser Art ist der Mittelsatz der Sinfonie zum *Ciro riconosciuto* (1. Fass.,
1744) gebaut. Er entspricht in der Anlage völlig dem eben besprochenen
Stück. Nur sind jetzt Zäsurtakt und Sekundrückung in den Gerüstbau mit-
einbezogen:



Bezeichnenderweise steht nun am Schluß ein zweitaktiger Schlußstein. Da-
durch, daß die Sekundrückung in den Oberbau versetzt ist, gibt es innerhalb
der Tektonik keinen der Ergänzung bedürftigen Eintakter mehr. In Konse-
quenz zur Zweitaktigkeit der Gerüstbauglieder, die fast den ganzen Satz
beherrscht, fällt auch der Abschluß zweitaktig aus¹³³:

Andante

13

16

¹³³ Die Dynamik wird wieder schematisch das ganze Stück hindurch beibehalten.
Es genügt, sie in unserem Beispiel im ersten Takt zu notieren.

Anhand dieses Stückes können wir uns Gedanken über die Herkunft des zu behandelnden Satztypus machen. Der wieder das ganze Stück durchziehende einförmige Rhythmus erinnert nämlich direkt an den Mittelsatz der Einleitung zu Pergolesis *Guglielmo* (1731).¹³⁴ Im Hintergrund stehen also jene bereits in Sinfonien Porporas und Vincis angetroffenen, ursprünglich aus Überleitungsabschnitten hervorgegangenen Sätze, die in den Klangumspielungen ein Element des Instrumentalkonzerts aufnehmen.¹³⁵ Die Tendenz, solche Sätze periodisch strukturierten Stücken in Anlage und Bau anzunähern, zeigt sich schon in den beiden diesem Typus verpflichteten Mittelsätzen Pergolesischer Opernsinfonien¹³⁶, vor allem in dem für das vorliegende Stück als Vorbild erkannten zweiten Satz der *Guglielmo*-Sinfonie.

Jommellis Stücke dieses Satztypus weisen fast alle eine (wegen des Fehlens einer Zäsur meist nicht leicht erkennbare) zweiteilige Anlage auf. Merkmale des Überleitungsabschnitts zeigen sich nirgends mehr. Im Bau der einzelnen Glieder weisen die beiden eben besprochenen Stücke dieses Typus, vor allem der Mittelsatz der *Semiramide*-Sinfonie, auf die Periode. Im zweiten Satz der *Ciro*-Sinfonie erinnern freilich nur noch die Dreitakter zu Beginn des Stückes an dieses Bauprinzip. Alle übrigen Glieder zeigen bereits regelmäßigen, also geradzahligen Gerüstbau.

Im Mittelsatz der Einleitung zum *Caio Mario* (1. Fass., 1746) sind nun auch die Kopfglieder in die Zweitaktigkeit des Gerüstbaus miteinbezogen. Bis zu T. 17 finden sich nur zweitaktige, offene Glieder. Sicher unter dem Einfluß des großen Nachbarn, des ersten Satzes, in dem der typische, über die Fanfarenstruktur entstandene Gerüstbau beheimatet ist, wird auch der von einer anderen Seite herkommende Gerüstbau des zweiten Satzes im $\frac{3}{4}$ -Satztypus zur Zweitaktigkeit genormt:



¹³⁴ Vgl. S. 215. Die Reminiszenz ist sicher nicht zufällig, ein weiterer Beweis für den gewichtigen Einfluß der Pergolesischen Einleitungen auf die Opernsinfonien Jommellis.

¹³⁵ Vgl. zu diesen Sätzen S. 167 ff.

¹³⁶ Besprochen S. 214 f.

⑧

p f p f p

⑬

f p

⑭ p sempre

11/12 14/16
(= 15/16)

Va. 8. p sempre

⑰

Im vorliegenden Stück ist nicht nur die Oberstimme, sondern auch der Baß (und die den Baß klanglich ergänzende Viola) schematisch rhythmisiert. Von T. 1—16 wird er in jedem Takt vom gleichen rhythmischen Muster geprägt. Stereotyp kehren im Baß auch jeweils vom zweiten Takt zum ersten Takt des folgenden Zweitakters die Kadenzschritte *IV / V / I* mit Herunterschlagen der *V*. Stufe in die Unteroktave und Quartsprung zur Tonika wieder.



Die Anlage dieses Stückes wäre wohl kaum zu durchschauen, wüßten wir nicht aus den beiden frühesten Belegen dieses Satztypus um den ursprünglichen Plan. Auch hier liegt wieder Zweiteiligkeit vor, die Grenze liegt zwischen T. 8 und 9. Der zweite Teil beginnt mit den beiden Gliedern, denen die Sekundrückung überlagert ist:

G D

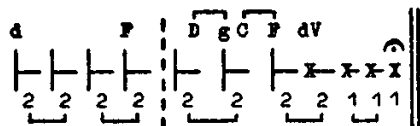
E A D G

2 2 2 2 2 2 2 2 1 1 2

Die Takte 5—8 und 13—16 entsprechen den Stauungsgliedern, die wir bisher an dieser Stelle angetroffen haben. Daß sie diese Funktion nun nicht mehr besitzen, sieht man schon daran, daß sie in den beiden Teilen nicht, wie sonst üblich, parallel gebaut sind. Im ersten Teil stimmen nicht einmal die beiden zusammengehörigen Glieder T. 5/6 und 7/8 überein. Besorgt

nämlich in den bisher behandelten Stücken nach dem Kopfglied ein eigenes Glied die Überleitung zur V. Stufe — im Mittelsatz der *Semiramide*-Sinfonie ist es ein offener Dreitakter, im Mittelsatz der *Ciro*-Sinfonie nach der Wiederholung des Kopfgliedes ein Zweitakter —, so übernimmt diese Aufgabe unter Tilgung dieses Gliedes nun das erste der ursprünglichen Stauungsglieder, das deswegen noch auf G beginnt, während seine Wiederholung mit D einsetzt.¹³⁷ Auch im zweiten Teil besitzen die analogen Glieder zu wenig Prägnanz, um als Stauungsglieder zu gelten. Es fehlen ihnen für ihre frühere stauende Funktion vor allem ausgebildete Kadenzklauseln (Vorhalt 4/3) in der Oberstimme. Der Satz kann also mit diesen beiden Gliedern nicht abschließen, weshalb ein kurzer codaartiger Abschnitt von sieben Takten angeschlossen wird. Er läßt das Stück zunächst in einem dreitaktigen Glied über liegendem Baß (1+1+1), sodann in zwei sich entsprechenden Eintaktern ausschwingen. Den Abschluß bildet auch hier ein Tonikazweitakter. Interessant ist, daß in diesem codaartigen Abschnitt die beiden rhythmischen Formeln  und , die den Satz bestimmen, aber bisher keinen einzigen Takt allein bestreiten, sondern immer zusammen vorkommen, nun getrennt werden. In T. 17—19 wird nur die erste, in T. 20/21 nur die zweite Art benützt. Der Schlußstein bringt die Bewegung endgültig mit der ersten Formel zum Stillstand.

Ganz analog ist der Mittelsatz der Sinfonie zum *Ezio* (2. Fass., 1748) gebaut, nur wird hier wegen der zugrundeliegenden Tonart mit kleiner Tonikaterz im ersten Teil nicht zur Oberquinte, sondern zur Durparallele geschritten¹³⁸:



Mit der Sekundrückung wird diesmal nicht sofort die Ausgangstonart erreicht, vielmehr setzt das Ziel dieser Rückung, das erste der ursprünglich als Stauungsglieder fungierenden zweitaktigen Gerüstbauglieder, noch in F ein. Erst mit dem Beginn des folgenden, in etwa eine Wiederholung des vorausgehenden Zweitakters darstellenden Gliedes, das mit Halbschluß auf d V erreicht wird, sind wir wieder im Klangraum der I. Stufe angelangt. Nach

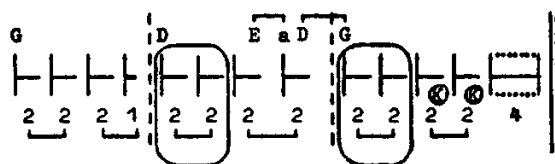
¹³⁷ In ähnlicher Weise wird in einigen ersten Sätzen Jommellischer Sinfonien umgekehrt die Rückführung von der V. zur I. Stufe in den Beginn der Reprise selbst gelegt, nachdem das ursprünglich für diesen Zweck vorhandene Rückleitungsglied Stück für Stück gekürzt und schließlich ganz abgestoßen wurde. Vgl. S. 340 ff. Auf die dadurch entstehende Verunklarung der Anlage wurde besonders hingewiesen.

¹³⁸ Incipitkatalog Nr. 153.

zwei weiteren Gliedern, zwei ebenfalls als Halbschluß erreichten Eintaktern, kommt das Stück in einem einzelnen Takt (+ Fermate) zum offenen Ende:



Der Mittelsatz der Einleitung zum *Artaserse* (2. Fass., 1749)¹³⁹ ist dreiteilig. Die Erweiterung gegenüber der Zweiteiligkeit der bisher besprochenen Stücke geschieht dadurch, daß vor und nach der Sekundrückung die beiden sich entsprechenden, zweitaktigen Kopfglieder eingefügt werden, zuerst auf *D*, dann wieder auf *G*. Nimmt man sie heraus, so ergibt sich die in Sätzen dieses Typus üblichere Zweiteiligkeit:



Die auf die beiden Kopfzweitakter folgenden Glieder (im ersten Teil drei, im zweiten und dritten Teil vier Takte) sind in den drei Teilen verschieden gestaltet. Den Schluß bildet ein viertaktiges, blockartiges Gebilde¹⁴⁰:



Der Mittelsatz der Sinfonie zur *Ipermestra* (1751) ist wieder zweiteilig. Seine Teile sind aber gegenüber den bisher behandelten Stücken beträchtlich erweitert. Vor allem findet sich nun erneut die Zäsur zwischen den beiden Teilen, so daß die Anlage wieder eindeutig erkennbar ist¹⁴¹:

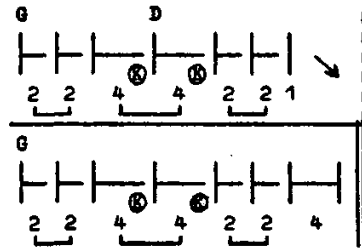
¹³⁹ Incipitkatalog Nr. 154.

¹⁴⁰ Bei der Wiederverwendung des ersten und zweiten Satzes der *Artaserse*-Sinfonie für die Einleitung zum *Achille in Sciro* (1. Fass., 1749) wirken im Mittelsatz auch Oboen und Hörner mit. Vgl. S. 62.

¹⁴¹ Auf die ungewöhnliche Mitwirkung der Bläser in diesem Satz wurde bereits im III. Kapitel hingewiesen. Vgl. S. 62.

The image shows a musical score for a symphony, likely from the 18th century. The score is written for five staves: VV (Violoncello), Va. (Viola), Ob. (Oboe), Hr. (Horn), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings (f, p), articulation (accents), and tempo markings (p assai). It also features repeat signs with first and second endings, and a section labeled 'Va. col. Basso'.

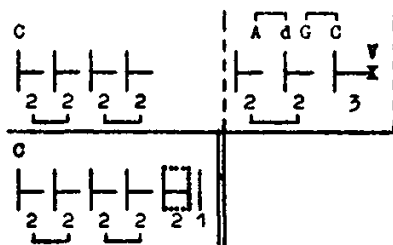
Den Kopf bilden wie gewohnt zwei sich entsprechende Zweitakter. Darauf folgen zwei gleiche Viertakter in der Funktion der in den Mittelsätzen der Sinfonien zu *Caio Mario* (1. Fass., 1746) und *Ezio* (2. Fass., 1748) an dieser Stelle angetroffenen Zweierglieder; das erste viertaktige Glied beginnt noch in der Ausgangstonart G-Dur und leitet zur V. Stufe über, während das zweite bereits auf *D* einsetzt. Daran schließen sich zum ersten Mal seit dem Mittelsatz der Sinfonie zum *Ciro riconosciuto* (1. Fass., 1744) wieder eigene Glieder in stauender Funktion an, zwei sich entsprechende Zweitakter über liegendem Baß auf *d*. Ihnen folgt ein einzelner Zäsurtakt (T. 17), der zugleich mit der aus Leos ersten Sinfoniesätzen bekannten Floskel (drittes Viertel) von der Quinte in die Ausgangstonart zurückkehrt. Statt der zu Beginn des zweiten Teiles bisher in den zweiteiligen Stücken des $\frac{3}{4}$ -Typus üblichen Sekundrückung wird diesmal auf die Kopfglieder zurückgegriffen. Auch im übrigen verläuft der Satz im zweiten Teil mit dem ersten weitgehend parallel. Außer der Baustruktur wird also nun auch die Anlage des ersten Satzes in der Folge *I—V / I—I* nachgeahmt. Den Abschluß bildet ein viertaktiges geschlossenes Glied in der Art, wie wir es im Mittelsatz der *Artaserse*-Sinfonie angetroffen haben:



Obwohl nicht im $\frac{3}{4}$ -Takt stehend, gehört auch der Mittelsatz der Einleitung zur *Didone abbandonata* (2. Fass., 1749) dem eben behandelten Satztypus an. Er ist im $\frac{6}{8}$ -Takt notiert und erinnert in den Kopfgliedern der Teile mit seinen Klangumspielungen und den hingetupften Achteln der Begleitung direkt an den Mittelsatz der Sinfonie zu Pergolesis *Prigionier superbo* (1733)¹⁴²:



Das Stück ist dreiteilig, verläßt aber merkwürdigerweise die Ausgangstonart nicht, eine Eigenheit, die wir gewöhnlich nur aus einteiligen Sätzen kennen. Die dreiteilige Anlage kommt dadurch zustande, daß die Sekundrückung zusammen mit einem sich in einen Halbschluß öffnenden Dreitakter einen eigenen Mittelteil bildet, auf den der erste Teil vollständig wiederholt wird. Die auf die Kopfglieder in den Außenteilen folgenden beiden sich entsprechenden Zweitakter (vgl. im Beispiel T. 5/6), ursprünglich Stauungsglieder, aber dann ihrer Funktion beraubt, haben hier durch den liegenden Baß auf *c* wieder stärker stauenden Charakter. Am Ende des Satzes folgt auf diese Glieder zunächst ein blockartiger Zweitakter und dann ein einzelner Schlußtakt:



¹⁴² Vgl. S. 214. Auch Pergolesis Stück könnte im $\frac{6}{8}$ -Takt notiert werden.

Nach dem Mittelsatz der Sinfonie zur *Ipermestra* (1751) finden sich in dem in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Zeitraum noch zwei weitere im $\frac{3}{4}$ -Takt notierte Mittelsätze, nämlich in den Einleitungen zu *Attilio Regolo* und *Baiazette* (beide 1753). Sie gehören aber nicht zur Gruppe des besprochenen $\frac{3}{4}$ -Typus, worauf schon die für beide verwendete Tempobezeichnung *Andantino* hinweist. Vor allem fehlt ihnen als wichtigstes Merkmal jener Stücke die Gerüstbaustruktur. Beide Sätze sind eindeutig periodisch gebaut. Erst am Ende der Teile, mit dem Einsatz von Stauungsgliedern, wird man wieder an den $\frac{3}{4}$ -Typus erinnert. Gemeinsames Kennzeichen beider Stücke — sie erweisen sich dadurch als in der Art zusammengehörig — ist der den Baß durchziehende Rhythmus $\text{||} \underline{\underline{\text{♩}}} \underline{\underline{\text{♩}}} \text{||} \cdot$. Beide Sätze sind wie der Mittelsatz der Sinfonie zur *Ipermestra* (1751) zweiteilig in der dem ersten Satz entnommenen Stufenfolge *I—V / I—I* (*G—D / G—G*) angelegt. Beidemale wird ein viertaktiges Kopfglied:

Attilio



Baiazette



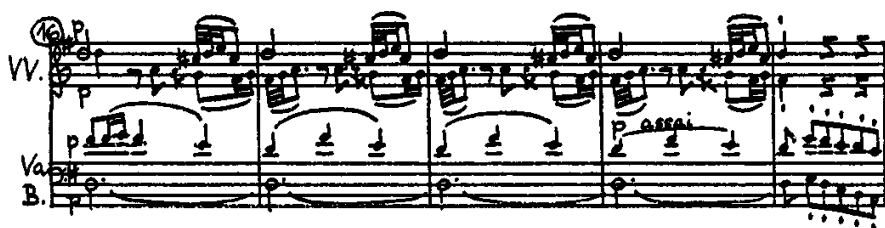
nach seiner Wiederholung unmittelbar auf die V. Stufe versetzt (mit Wiederholung). Mit dem Ziel des vierten Viertakters in T. 16 — er wird dadurch auf drei Takte verkürzt — setzen Stauungsglieder ein.

Dieser Abschnitt ist vor allem im Mittelsatz der *Attilio*-Sinfonie ziemlich breit geraten¹⁴³:

¹⁴³ Die *Attilio*-Sinfonie wird für den *Demofoonte* (2. Fass., 1753) wiederverwendet. Dynamische Zeichen in Klammern beziehen sich auf diese Wiederverwendung.



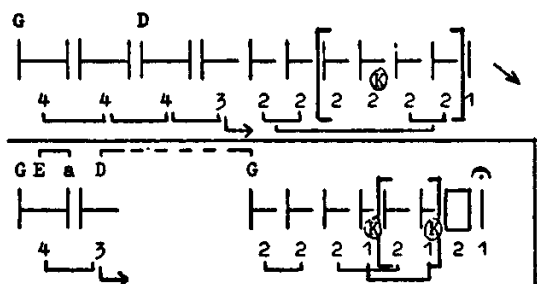
Interessant ist hierbei im Zweierglied T. 20/21 der Hinweis auf einen Crescendo-Effekt mit *rinforzando*.¹⁴⁴ Er ist im Mittelsatz der in der vorliegenden Arbeit behandelten Sinfonien Jommellis einmalig. Bezeichnenderweise tritt er in einem Abschnitt auf, in dem die periodische Struktur von Gerüstbau abgelöst ist. In dem grundierenden Baß und der in gleichen Sechzehnteln emporgetragenen Bewegung in den Violinen wird man an die effektvollen, bedeutend ausgedehnteren Crescendo-Stellen der gleichzeitigen ersten Sinfoniesätze (u. a. auch im Anfangssatz der vorliegenden Sinfonie) erinnert. Das durch die Steigerung erreichte *forte* weicht hier sofort wieder dem *piano*. Im Mittelsatz der Sinfonie zum *Baiazette* setzt mit dem Ziel des vierten Viertakters — er wird dadurch ebenfalls auf drei Takte verkürzt — ein Abschnitt von vier Takten über liegendem Baß auf *d* ein, der sich im Oberbau in Einzeltakte nach dem Prinzip Setzen — Öffnen gliedert:



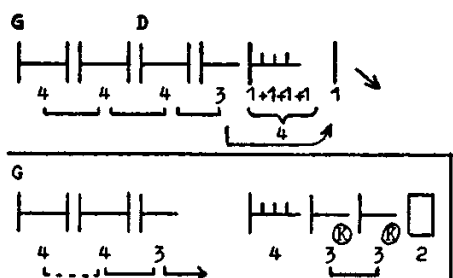
In beiden Sätzen leitet der Zäsurtakt am Ende des ersten Teils in sich zur I. Stufe zurück und führt so die Reprise ein. In der Reprise werden die Kopfglieder, da die I. Stufe nicht mehr verlassen wird, nur noch auf *G* gebracht. Im Mittelsatz der *Attilio*-Sinfonie sind sie in eine Sekundrückung modifiziert (*E— \sharp a* / *D—G*). Mit dem Ziel dieser Rückung setzen wieder die

¹⁴⁴ Die Bezeichnung findet sich nur in der *Demofonte*-Sinfonie.

Stauungsglieder ein, zunächst die beiden sich entsprechenden Zweitakter wie im ersten Teil, dann das zweitaktige Crescendo-Glied, dem nun ein einzelner *piano*-Takt folgt. Crescendo-Glied und Eintakter werden wiederholt. Nach einem zweitaktigen Tonikablock kommt der Satz in einem Einzeltakt zum Abschluß¹⁴⁵:



Im Mittelsatz der Einleitung zum *Baiazette* wird in der Reprise der Kopfvierakter zunächst einmal wörtlich gebracht und hierauf noch zweimal etwas variiert wiederholt. Mit dem Ziel des dritten Viertakters setzt der Abschnitt über liegendem Baß ein, dem jetzt noch codaartig zwei offene Dreitakter folgen. Den Abschluß bildet ein blockartiger Zweitakter:



Als letzter Mittelsatz bleibt uns noch der zweite Satz der frühesten erhaltenen Jommellischen Opernsinfonie, also der Einleitung zum *Ricimero* (1740), zur Besprechung übrig. Auch dieses Stück ist im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert, gehört aber als Typus weder zu der Gruppe der im Gerüstbau strukturierten $\frac{3}{4}$ -Sätze noch zu den beiden zuletzt behandelten Stücken. Die Anlage ist zweiteilig. Die achttaktige Periode:

¹⁴⁵ In der besprochenen Fassung zählt der Satz also 48 Takte. Diesen Umfang hat Jommelli am Schluß des Mittelsatzes der *Demofonte*-Sinfonie (Autograph) eigenhändig angegeben. Bei einer offenbar späteren Überarbeitung dieser Sinfonie wurden insgesamt elf Takte gestrichen. Sie stehen im Schema in eckigen Klammern.



wird zunächst auf *d*, dann auf der Durparallele *F* gebracht, schließlich nach einer Sekundrücke von zweimal zwei Takten (*D—g / C—F*; mit ihr beginnt der zweite Teil) nochmals auf der ersten Stufe wiederholt.

6.

Der dritte Satz

Die Schlußsätze der Opernsinfonien Jommellis vor seiner Stuttgarter Zeit sind fast alle im $\frac{3}{8}$ -Takt notiert. Nur zwei von ihnen stehen im $\frac{3}{4}$ -Takt. Charakteristisch ist die durchgängige Auftaktlosigkeit der Stücke. Fast sämtliche Schlußsätze der hier behandelten Einleitungen Jommellis beginnen abtaktig.¹⁴⁶ Als Vorbild ist sowohl das Menuett, vor allem in den frühen Sinfonien, als auch die $\frac{3}{8}$ -Giga festzustellen.¹⁴⁷ Letztere tritt aber selten als reiner Satztypus (mit *Presto* bezeichnet) auf; in der Regel geht sie mit dem $\frac{3}{8}$ -Menuett eine Verbindung zur sog. Menuett-Giga ein, wie wir dies schon in einigen Schlußsätzen von Sinfonien Pergolesis und Leos beobachten konnten.¹⁴⁸ Die für die Menuettstücke anfangs übliche Tempobezeichnung *Allegro* wird dabei in *Allegro assai* erweitert, worin die Beschleunigung des Tempos durch die Aufnahme von Zügen des raschen Gigatypus deutlich zum Ausdruck kommt.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Die einzige Ausnahme bildet der letzte Satz der Einleitung zur Erstfassung des *Artaserse* (ca. 1747), Incipit Nr. 155. Dieses Charakteristikum der Auftaktlosigkeit scheint auch für die Sinfonien nach 1753 zu gelten. Soweit mir aus diesem Abschnitt Operneinleitungen Jommellis bekannt sind, beginnt nur ein einziger Schlußsatz, derjenige der Sinfonie zur *Ifigenia in Tauride* (1771; Ms. München StB; vgl. das Incipit bei Abert, Jommelli S. 397) mit einem Auftakt (Gigatypus — *Presto*):



¹⁴⁷ Im Fehlen eines Auftakts zeigt sich, daß der Passepied, der in einigen Schlußsätzen Leos wirksam ist (s. S. 289 f., 292 u. 295), auf die Schlußsätze Jommellischer Sinfonien keinen Einfluß hat.

¹⁴⁸ Vgl. S. 221 u. S. 302 f.

¹⁴⁹ Diese Tempobezeichnung muß aber nicht schon als solche auf eine Menuett-Giga hinweisen. Sie wird auch für Stücke verwendet, bei denen der zugrundeliegende $\frac{3}{8}$ -Menuetttypus nicht oder kaum von der $\frac{3}{8}$ -Giga beeinflusst ist.

In der Anlage weisen Jommellis Schlußsätze wie die der Sinfonien Leos eine bunte Vielfalt auf. Eine Tanzbezeichnung findet sich nur ein einziges Mal, in dem im $\frac{3}{4}$ -Takt notierten dritten Satz der Einleitung zum *Ciro riconosciuto* (2. Fass., 1747?). Er ist mit *Minuetto* überschrieben und gibt sich somit als ein Vertreter der im $\frac{3}{4}$ -Takt notierten, etwas langsamer als die $\frac{3}{8}$ -Menuette auszuführenden Art dieses Tanzes zu erkennen, der später, besonders in Deutschland, das Übergewicht erlangt:

Minuetto

V.V.
Hr.
Va. B.

V.I.
V.II
Va.

Hr. + B. pausieren

12

28

Wie stets bei den Neapolitanern, stellt sich mit der ausdrücklichen Tanzbezeichnung die symmetrische Anlage in regelmäßigen periodischen Gliedern ein, hier in drei achttaktigen Perioden, von denen sich die erste und dritte (T. 1—8 bzw. 17—24) wie Vorder- und Nachsatz zueinander verhalten. Der Mittelteil ist als Kontrastabschnitt nur für Violinen und Viola gesetzt. Im dritten Teil wird der Kadenzzieltakt der Periode in gewohnter Weise durch Stauungsglieder abgetrennt. Eigenartig und bei Jommelli an dieser Stelle sonst nie anzutreffen ist der Einzeltakt 28. Vermutlich ist hier dem Kopisten ein Fehler unterlaufen; der Eintakter wäre also entweder zu streichen oder, was wahrscheinlicher ist, zu einem den Takten 24/25 und 26/27 entsprechenden Zweitakter zu ergänzen. Vor dem für Jommelli typischen und bereits aus seinen ersten Sätzen bekannten viertaktigen Tonikablock (T. 29—32) mit rhythmischer Dynamisierung im vierten Takt würden dann drei sich entsprechende zweitaktige Gerüstbauglieder (I—V) stehen, wie dies z. B. auch

in den Schlußsätzen der Sinfonien zu Jommellis *Astianatte* (1741), *Ezio* (1. Fass., 1741) und *Ipermestra* (1751) der Fall ist. Auch der sonst immer zu beobachtenden Tatsache, daß der Baß den Taktbeginn im viertaktigen Tonikablock jeweils auf der gleichen Tonstufe markiert (hier *f*), könnte dann entsprochen werden.

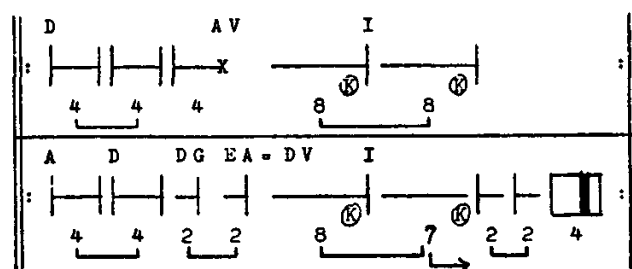
Ein weiteres im $\frac{3}{4}$ -Takt notiertes Stück bildet den Abschluß der Sinfonie zur *Semiramide riconosciuta* (1. Fass., 1741):

Die Zugehörigkeit zum Menuetttypus zeigt sich in der Gewichtigkeit der einzelnen Taktzeiten, hier also der Viertel.¹⁵⁰ Das damit zusammenhängende bereits früher von mir als ein Merkmal der dem Menuett nachgebildeten Stücke bezeichnete Ausgreifen der Zäsurfloskeln über den ganzen Takt hinweg zeigt sich im zitierten Beispiel in den Takten 14 und 16. Angelegt ist das Stück in einer Art, wie wir sie in den meisten Schlußsätzen Pergolesischer Opernsinfonien angetroffen haben, z. B. in dem der Einleitung zu *Guglielmo Duca d' Aquitania* (1731).¹⁵¹ Es ist also zweiteilig und bringt zu Beginn beider Teile zwei sich entsprechende Viertakter, am Anfang beidemal auf der gleichen (I.) Stufe, nach dem Doppelstrich zunächst auf der V., dann wieder auf der Ausgangsstufe. Die Überleitung zur V. Stufe besorgt im ersten Teil ein mit Halbschluß auf *AV* endender Viertakter; in zwei sich entsprechenden, mit einer vollen Kadenz schließenden Achttaktern wird *A* als neue Tonika fixiert. In diesen Gliedern ist jeweils die erste Hälfte wieder als Kontrast nur für das Trio von zwei Violinen (verstärkt durch die Oboen) und Viola gesetzt. Die gleichen Achttakter beschließen auch den zweiten Teil. Stauungsglieder finden sich nicht, wie bei Pergolesi, am Ende bei-

¹⁵⁰ Das Autograph in *Stuttgart LB* weist für dieses Stück die Tempomarkierung *Allegro* auf.

¹⁵¹ Besprochen S. 219 f.

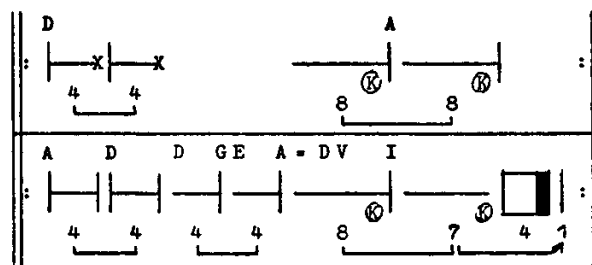
der Teile, sondern nur am Schluß des Satzes. Statt des Überleitungsgliedes im ersten Teil steht im zweiten, auch hier ganz analog der gleichen Stelle in Pergolesis Schlußsätzen, eine Sekundrückung:



Wie aus dem Schema zu ersehen ist, ist der viertaktige Tonikablock am Schluß des Stückes hier ausnahmsweise nicht wie die übrigen Stauungsglieder eingelagert, sondern bildet selbst den Abschluß. Die rhythmische Dynamisierung, die sich sonst im vierten Takt findet¹⁵², ist zu diesem Zweck in den dritten Takt vorverlegt:




Analog gebaut ist der Schlußsatz der Einleitung zum *Eumene* (1. Fass., 1742).¹⁵³ Nur stimmen hier die Kopfglieder der beiden Teile nicht völlig überein, sondern verhalten sich wie Vorder- und Nachsatz einer Periode zueinander. Ein eigenes Überleitungsglied ist im ersten Teil nicht nötig, da der auf die Kopfglieder folgende, auch hier wiederholte Achttakter diese Funktion selbst übernimmt. Am Schluß ist der viertaktige Tonikablock diesmal wieder wie üblich eingelagert; er bildet das einzige Stauungsglied:



¹⁵² Vgl. z. B. den Schluß des eben besprochenen Stückes aus der *Ciro*-Sinfonie.

¹⁵³ Incipitkatalog Nr. 142.

Mit diesem Stück sind wir bei den $\frac{3}{8}$ -Sätzen angelangt. Daß auch hier wieder das Menuett die Grundlage bildet, sieht man schon im Incipit deutlich. In T. 4 greift die Zäsurfloskel  über den ganzen Takt aus.

Besonders einleuchtend zeigt sich die Verwandtschaft mit den behandelten $\frac{3}{4}$ -Stücken im Schlußsatz der *Astianatte*-Einleitung (1741), da die Kopfglieder weitgehend denen des Schlußsatzes der *Semiramide riconosciuta*-Sinfonie entsprechen¹⁵⁴:

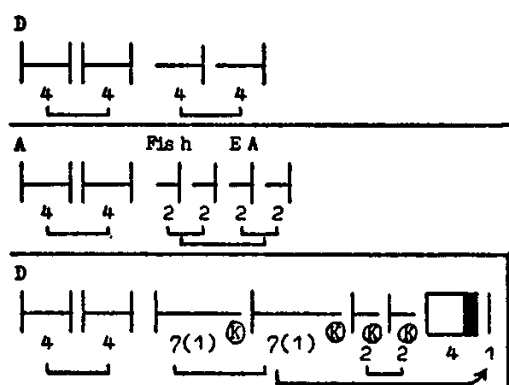


Die Anlage dieses Stückes ist für Jommelli charakteristisch und in einer ganzen Reihe von Schlußsätzen seiner Sinfonien in gleicher oder etwas abgewandelter Weise anzutreffen. Sie ist dreiteilig und weist zu Beginn der einzelnen Teile (*I—V—I*) gleiche Glieder, nämlich je zwei sich entsprechende Viertakter auf. Die restlichen Glieder der drei Teile dagegen beziehen sich nicht oder kaum aufeinander. Im ersten Teil folgen auf die ersten acht Takte zwei weitere sich entsprechende Viertakter, die in sich zur V. Stufe führen. Im zweiten Teil tritt zu den beiden Kopfgliedern eine Sekundrückung von zweimal zwei Takten (*H—e / A—D*), welche die Rückleitung zur I. Stufe vollzieht. Der dritte Teil wird außer aus den ersten acht Takten des Satzes aus zwei weiteren sich entsprechenden Viertakttern gebildet; in der Wiederholung dieses Vierers sind Stauungsglieder ($\underline{2+2+2+4}$) eingelagert, das Viererglied als Tonikablock:

¹⁵⁴ Die Trp. verdoppeln die Hr. in der Oberoktav.

Diese Art der Anlage erinnert am ehesten an das Rondo, bei dem freilich der Refrain stets auf der I. Stufe erscheint. Außerdem wird das Rondo vom Refrain selbst abgeschlossen. Wie wir sehen werden, findet sich bei Jommelli auch ein Schlußsatz, bei dem diese Forderung an ein Rondo erfüllt ist, indem nämlich im dritten Teil nur noch die beiden viertaktigen Kopfglieder erscheinen.

Eine ganz ähnliche Anlage wie das eben behandelte Stück zeigt der Schlußsatz der *Caio Mario*-Sinfonie (1. Fass., 1746).¹⁵⁵ Eine Überleitung zur V. Stufe findet allerdings nicht statt. Vielmehr werden die Kopfglieder zu Beginn des zweiten Teils auf der neuen Stufe (V) unmittelbar neben die Ausgangsstufe gestellt. Analog besorgt die Sekundrückung im zweiten Teil nicht die Rückleitung zur Ausgangsstufe, sondern vollzieht sich innerhalb der V. Stufe (*Fis—h / E—A* statt *H—e / A—D*). *A* wird dann sofort als *D V* verstanden, so daß sich die wiederaufgenommene I. Stufe zu Beginn des dritten Teils ungezwungen anschließen kann. Die beiden Zweitakter der Sekundrückung im zweiten Teil werden jeweils einmal wiederholt. Am Schluß des Stückes stehen diesmal zwei sich entsprechende Achttakter, beidemal, zuerst durch Verschränkung und dann durch Einlagerung von Stauungsgliedern ($\underline{2+2+4}$), zu offenen Siebentaktern verkürzt¹⁵⁶:

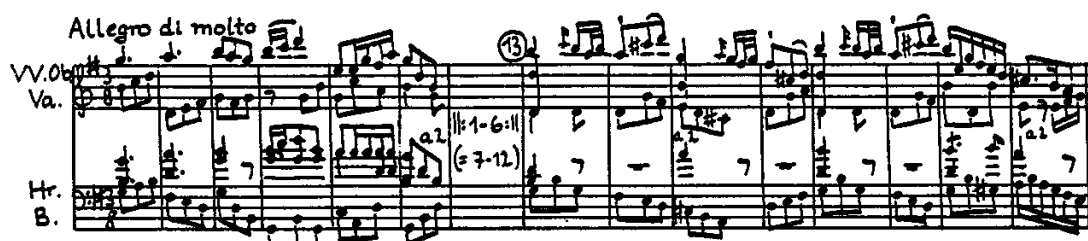


Im letzten Satz der Einleitung zur *Didone abbandonata* (2. Fass., 1749) sind die Kopfglieder sechstaktig. Die darauf folgenden beiden zur V. Stufe überleitenden Viertakter stimmen hier nicht ganz überein, sondern unter-

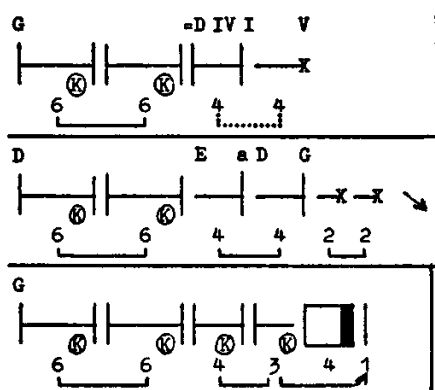
¹⁵⁵ Incipitkatalog Nr. 149.



¹⁵⁶ Im Schlußsatz der Sinfonie zum *Eumene* (2. Fass., 1747), der eine Wiederverwendung dieses Stückes darstellt, sind folgende Änderungen zu vermerken: Die Glieder der Sekundrückung werden nicht wiederholt (die Rückleitung von *A* nach *D* besorgt hier die bekannte Verbindungsfloskel in der Senke des Taktes), die Achttakter am Schluß des Satzes sind in Sechstakter umgewandelt, von denen der erste diesmal nicht verschränkt wird. An Stauungsgliedern ist nur der Viererblock vorhanden. In diesem Stück findet sich auch eine Tempomärke, *Allegro assai*.

scheiden sich in den Zäsuren, wobei zunächst ein Ganzschluß und dann ein die V. Stufe als neue Tonika anpeilender Halbschluß gebildet wird¹⁵⁷:



Nach der zur Ausgangsstufe zurückleitenden Sekundrückung folgen am Ende des Mittelteils noch zwei sich entsprechende Zweitakter mit Halbschluß, die die Spannung vor dem Wiedereintritt der Kopfglieder auf der I. Stufe erhöhen. Als Stauungsglied findet sich im letzten Teil nur der viertaktige Tonikablock¹⁵⁸:



In diesem im Rahmen unseres Themas einer relativ späten Sinfonie angehörenden Schlußsatz zeigt sich im seltenen Untergliedern der Takteile (Achtel) in Sechzehntel deutlich der Einfluß der Giga auf das $\frac{3}{8}$ -Menuett. Nun tauchen auch Zäsuren auf, die primär im raschen Tanz beheimatet sind, z. B. die etwas hastige, bereits mit dem zweiten Achtel des Taktes endende Floskel  (jeweils im vierten Takt der Kopfglieder) oder die Gruppe  (T. 20) statt der im Menuett üblichen Bildung



159

¹⁵⁷ Diese „Umkehrung“ der beiden Hälften einer achttaktigen Periode ist in der Musik der Vorklassiker häufig anzutreffen. Vgl. R. Münster, Die Sinfonien Teichschis, Diss. München 1956, S. 214 f.

¹⁵⁸ Im benutzten Ms. ist im dritten Teil die Wiederholung des Kopfgliedes nur viertaktig, sie besteht nur aus den Takten 3—6 des Sechstakters. Sicher liegt hier eine Verschreibung des Kopisten vor, was um so eher möglich war, als vor dem scheinbar viertaktigen Glied umgeblättert werden mußte.

¹⁵⁹ Vgl. z. B. T. 4 des Schlußsatzes der *Eumene*-Sinfonie (1. Fass., 1742), Incipit Nr. 142.

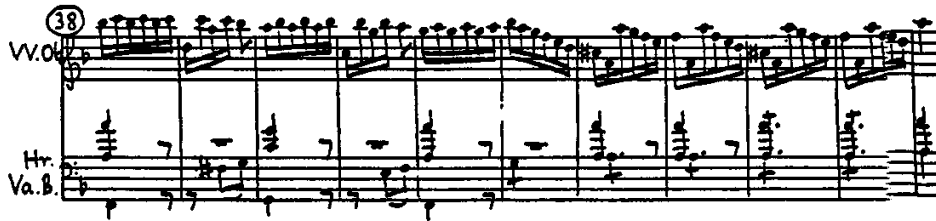
Daß aber die Verbindung mit der raschen $\frac{3}{8}$ -Giga die Gewichtigkeit des Menuettaktes nicht verdrängt hat, sieht man in der zweiten Hälfte des ersten Teiles, in der im jeweils geraden Takt (14/16/18) alle drei Taktteile mit der aus dem Menuett bekannten Schwere angegeben werden. Wir haben eine Menuett-Giga vor uns, die Züge beider Tanztypen in sich vereinigt.

Dem Schlußsatz der Sinfonie zu *La Betulia liberata* (1743)¹⁶⁰, der wieder eindeutig und ausschließlich das Menuett zum Vorbild hat (trotz der Tempomärke *Allegro assai*), liegt ebenfalls die in den zuletzt behandelten Stücken angetroffene Anlage zugrunde. Wie im ersten Satz¹⁶¹ wirkt aber das Instrumentalkonzert ein, was zu einer Erweiterung führt. Am Anfang der Teile stehen diesmal wieder je zwei sich entsprechende Viertakter, wobei die Wiederholung in den Außenteilen jeweils durch Verschränkung zum offenen Dreier verkürzt ist. Im ersten Teil folgt darauf ein weiteres Viererglied, dem die abwärtsführende Quarte als Struktur zugrundeliegt. Es wird ebenfalls wiederholt und dabei in gleicher Weise verkürzt. Der darauffolgende Achtakter befestigt die neue Tonika C. An dieses Glied schließt sich in den bisher besprochenen Stücken ähnlicher Anlage der zweite Teil an. Im vorliegenden Stück dagegen wird noch ein Paar sich entsprechender Viertakter (das zweite Viererglied mit dem Beginn des nächsten Teiles verschränkt) eingeschoben, in dem die Oboen, nur von den Streichern leicht gestützt, als Solisten wirken:

Im zweiten Teil steht die Wiederholung des Kopfgliedes bereits wieder auf der I. Stufe. Wie in den zweiteiligen Schlußsätzen Pergolesis wird also das Kopfglied auf der V. und I. Stufe unmittelbar nebeneinandergestellt. Nach einer Sekundrücke von zweimal zwei Takten (T. 38 ff.; $D-g / C-F$) wendet sich das Stück wie der erste Satz der vorliegenden Sinfonie — hierin die beliebteste Stufenfolge des Konzertsatzes nachahmend — in einem Siebentakter, der mit Halbschluß endet, zur VI. Stufe. Die Führung der Violinen mutet dabei konzertant an:

¹⁶⁰ Incipitkatalog Nr. 145.

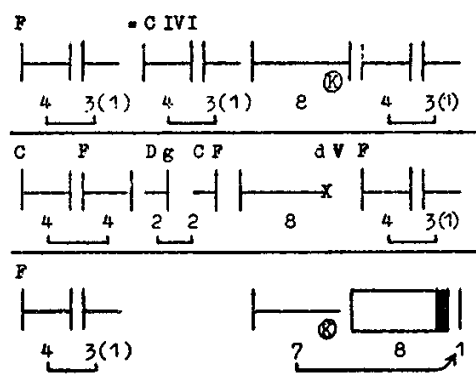
¹⁶¹ Besprochen S. 376 ff.



Wieder wird die I. Stufe unmittelbar daneben gestellt, der solistische Abschnitt der Oboen wird auf *F* wiederholt. Im dritten Teil beziehen sich diesmal nicht nur die beiden Kopfglieder auf den ersten Teil. Auch der Achttakter dieses Teiles wird wiederaufgenommen. (Das Quartenglied kann entfallen, da die I. Stufe nicht mehr verlassen wird.) Wir können also im vorliegenden Stück von einer echten Reprise mit typischer Reprisenkürzung sprechen. In dem ebenfalls achttaktigen Tonikablock, der dem Achttakter als Stauungsglied eingefügt wird (T. 70 ff.), treten die Hörner solistisch hervor:



Abgesehen von den Gliedern mit solistischen Bläsern zeigt sich im vorliegenden Satz auch in den häufigen Verschränkungen ein Einfluß des Konzerts, nämlich dessen Tendenz, möglichst ohne Zäsuren durchzulaufen. In den bisher besprochenen Schlußsätzen Jommellis wie auch in denen, die wir noch zu betrachten haben, sind kaum Verschränkungen anzutreffen:



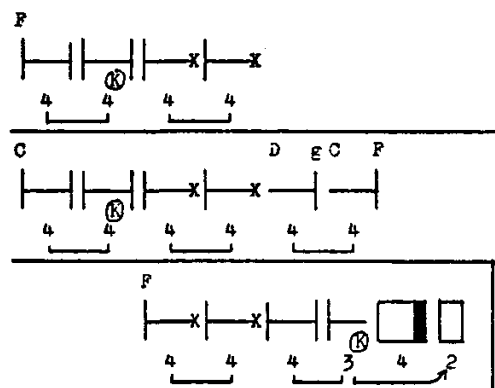
Der Schlußsatz der Einleitung zur *Didone abbandonata* (1. Fass., 1747; Tonart *F*-Dur) weist ebenfalls Glieder mit solistischen Bläsern auf. Diese

kontrastierenden Abschnitte treten aber nicht wie vorhin grundsätzlich am Ende der Teile auf. Ferner bewirken sie, daß von der aus den zuletzt besprochenen Stücken ähnlicher Anlage gewohnten Folge von Gliedern in den Außenteilen einige entfallen. Im ersten Teil sind dies sämtliche Glieder, die sonst nach den Kopfviertaktern folgen. Eine Überleitung zur V. Stufe unterbleibt dadurch, die beiden sich entsprechenden viertaktigen Glieder mit den Bläsersoli, die sich an die Kopfviertakter anschließen, enden jeweils mit Halbschluß auf *F* V, worauf unmittelbar der zweite Teil mit den Kopfgliedern auf *C* einsetzt¹⁶²:

The image shows a musical score for three staves: Vv. Ob. (Violoncello and Oboe), Hr. (Horn), and Va. B. (Violoncello and Bass). The tempo is marked 'Allegro assai'. The first system shows the beginning of the piece with various musical notations including slurs and dynamics. The second system starts at measure 13 and includes measure 55, with annotations like 'Ob. soli', 'a2', 'Vv.', 'Hr.', 'Va. B.', 'p', 'f', 'usw.', and 'Ob. = Vv.'.

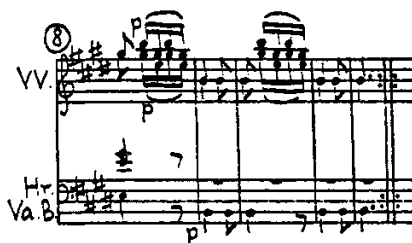
Auch im Mittelteil schließen sich die Sologlieder an die Kopfviertakter an. Darauf folgt die am Ende dieses Teiles gewohnte Sekundrückung, die hier (*D—g* / *C—F*) wieder die Rückleitung in die Ausgangstonart besorgt. Im dritten Teil fehlen die Kopfglieder, es setzt sofort der solistische Abschnitt ein. Daran schließen sich noch zwei sich entsprechende Viertakter an, die Wiederholung in üblicher Weise durch ein Stauungsglied, den bekannten viertaktigen Block (T. 56—59), zerschnitten. Daß in vorliegendem Stück statt des abgeschnittenen Einzeltakts am Schluß ein zweitaktiger Schlußstein (T. 60/61) steht, ist in dieser Zeit noch ungewöhnlich:

¹⁶² Die Kopfglieder stimmen hier nicht völlig überein, sondern unterscheiden sich in den Zäsuren. Die beiden Viertakter schließen sich dadurch stärker zum periodischen Achttakter zusammen.



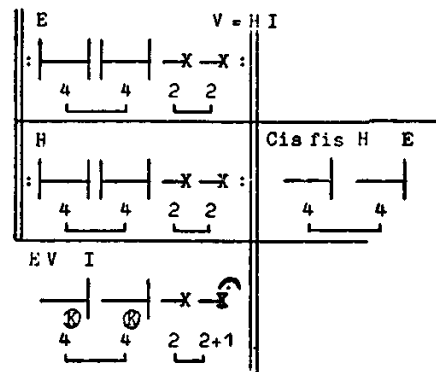
Als Satztypus haben wir in vorliegendem Stück wieder eine Menuett-Giga vor uns. Das seltene Vorkommen von Sechzehnteln ermöglicht einerseits ein zügiges Tempo (*Allegro assai*), andererseits zeigt sich in den Zäsuren (z. B. T. 4), daß die Schwere des Menuetttakts durch die Verbindung mit der Giga nicht gänzlich aufgehoben ist.

Dieser Schlußsatz der Einleitung zur *Didone* wurde für die Sinfonien zu *Antigono* (1747?; E-Dur) und *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749; D-Dur) wiederverwendet. Er ist dabei bearbeitet worden.¹⁶³ Beibehalten sind die beiden Kopfglieder zu Beginn des ersten und zweiten Teiles. Nur sind die beiden Viertakter nun wieder einander angeglichen. Die übrigen Glieder dagegen zeigen kaum einen Bezug zu jenem Stück. An die Stelle des Soloabschnitts von zweimal vier Takten treten hier jeweils zwei sich entsprechende Zweitakter mit Halbschluß (T. 9—12):

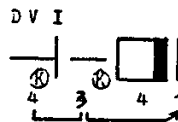


Der erste Teil und die mit diesem übereinstimmenden ersten zwölf Takte des zweiten Teils sind zu wiederholen. Auf Grund der Stellung der Wiederholungsstriche wäre man geneigt, die im zweiten Teil auf das Wiederholungszeichen folgende Sekundrücke als Beginn des dritten Teiles anzusehen. Dagegen sprechen aber die Stücke ähnlicher Anlage, die wir kennengelernt haben. Die Wiederholungsstriche fallen also hier nicht mit den Grenzen der Teile zusammen. Bau der *Antigono*-Sinfonie:

¹⁶³ In beiden Fällen ist die Tempomärke auf *Allegro* reduziert.



Wie aus dem Schema zu ersehen ist, stehen im Schlußsatz der *Antigono*-Sinfonie die Halbschlußglieder auch im dritten Teil, und zwar wie in Teil 1 am Ende, somit am Ende des Satzes (der vorausgehende wiederholte Viertakter bezieht sich nicht auf die Kopfglieder von Teil 1 und 2). Die Wiederholung des Zweiers ist dabei durch Dehnung (+ Fermate) auf drei Takte erweitert. Die Sinfonie geht also harmonisch offen in den ersten Akt der Oper über, ein seltener Fall innerhalb der neapolitanischen Opernsinfonie, wie er uns bisher nur in Leos *Pisistrato*-Sinfonie (1714) begegnete.¹⁶⁴ Die Einleitung zum *Ciro* tilgt diese Halbschlußglieder am Ende des Satzes und fügt dafür dem vorausgehenden Viertakter den gewohnten viertaktigen Tonikablock ein:

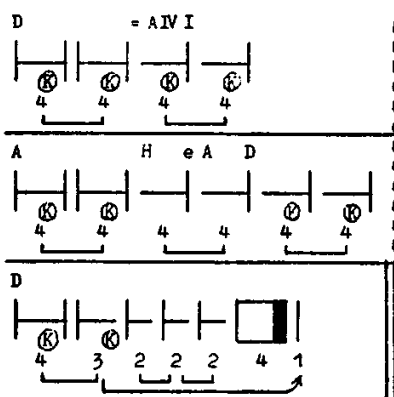


Ansonsten unterscheidet sich der dritte Satz dieser Einleitung, abgesehen von der Tonart, nicht vom Schlußsatz der *Antigono*-Sinfonie.

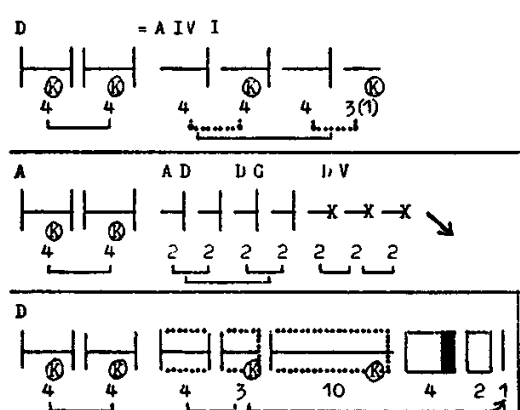
Noch ein weiterer dem Menuett nachgebildeter Schlußsatz, derjenige der Einleitung zum *Ezio* (1. Fass., 1741)¹⁶⁵, gehört zu dieser Gruppe mit der für Jommelli typischen Anlage. Es handelt sich um jenes Stück, das, wie oben angedeutet, dem Rondo dadurch am nächsten steht, daß im dritten Teil nur noch die Kopfglieder erscheinen, die Wiederholung durch Stauungsglieder zerteilt:

¹⁶⁴ Vgl. S. 300.

¹⁶⁵ Incipitkatalog Nr. 138.



Auch einer der auf die Giga zurückzuführenden Schlußsätze (Tempomärke *Presto*; fast keine Sechzehntel) zeigt eine solche Anlage. Es handelt sich um den letzten Satz der *Artaserse*-Sinfonie (2. Fass., 1749). Hier besteht der dritte Teil wieder aus zwei Hälften, den Kopfgliedern und zwei weiteren sich entsprechenden Viertaktern, deren zweiter durch Stauungsglieder in 3+1 Takte getrennt wird:



Diese zweite Hälfte des dritten Teiles hat mit ihren blockhaften Gliedern ein stark fanfarenhaftes Gepräge an sich und weist damit auf den Anfang der Sinfonie, die ausgedehnte Kopffanfare zu Beginn des ersten Satzes, zurück (24 Takte gegenüber 26 Takten)¹⁶⁶:

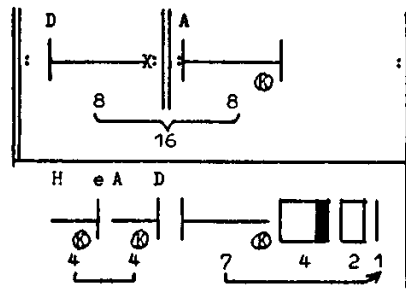
Teil 3

¹⁶⁶ Vgl. S. 346. Die Trp. verdoppeln im Beispiel die Hr. in der Oberoktave.



Am Schluß des Stückes wird gegenüber den bisher behandelten Schlußsätzen Jommellis nach dem viertaktigen Tonikablock mit der Dynamisierung im vierten Takt (74) noch ein weiterer Zweierblock eingeschoben (75/76). Diese Erscheinung, die bereits im letzten Satz der Sinfonien zur Erstfassung des *Artaserse* (ca. 1747) und zur Zweitfassung des *Ezio* (1748) anzutreffen ist, wird in den Einleitungen der 50er-Jahre häufiger und ist dann typisch für Jommelli.

Der eben erwähnte Schlußsatz aus der *Ezio*-Sinfonie ist dem Menuett verpflichtet (Tempomärke *Allegro spiritoso*).¹⁶⁷ Er ist zweiteilig und besteht in jedem Teil aus zweimal acht Takten. Im ersten Teil werden die beiden Hälften wiederholt (Wiederholungszeichen). Die beiden Teile des Stückes entsprechen sich in der zweiten Hälfte. Der erste Achttakter des Satzes verhält sich zu diesem Glied wie der Vordersatz zum Nachsatz einer Periode (Halbschluß — Ganzschluß). Zu Beginn des zweiten Teiles wird aus den ersten vier Takten dieses „Vordersatzes“ eine Sekundrückung von zweimal vier Takten gebildet:



Das früheste Beispiel für einen Menuettschlußsatz (*Allegro*) bei Jommelli bietet gleich die erste zur Verfügung stehende Einleitung, diejenige zum *Ricimero* (1740). Das Stück ist ähnlich wie der eben besprochene letzte Satz der *Ezio*-Sinfonie gebaut. Der erste Teil besteht wieder aus zwei Achttaktern,

¹⁶⁷ Incipitkatalog Nr. 153.

Allegro

V. Ob.

Hr. = VV. in der Unteroktave

Va. B.

Diagram illustrating the construction of the 8×8 matrix A for the 2×2 system. The matrix is partitioned into four 4×4 blocks. The top-left block is labeled D , the top-right block is labeled V , and the bottom-left block is labeled $-A I$. The bottom-right block is labeled H . The matrix is shown as a sequence of blocks: D , V , $-A I$, and H . The blocks are connected by horizontal lines, and the matrix is enclosed in a large rectangle. The blocks are labeled with their respective dimensions: 8 for the top-left and top-right blocks, and 4 for the bottom-left and bottom-right blocks. The bottom-right block is further detailed with a sequence of operations: 4 , 3 , 4 , and 1 , with a bracket indicating a total of 7 operations.

Ähnlich angelegt ist der Schlußsatz (Menuettypus: *Allegro*) der Einleitung zum *Demofoonte* (1. Fass., 1743):

415

Allegro

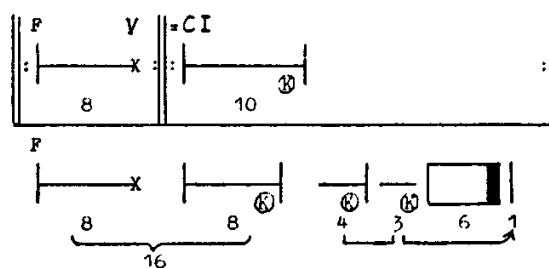
VV.Ob.
Va.
Vc.
B.
Hr.
Va.B.

Ob.
V.I.
V.II.
V.V.unis.
Hr. pausieren

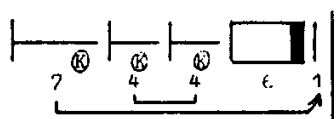
15 a2 33
Hr.
Va.B.

41 42

Hier erscheint der Achttakter mit Halbschluß allerdings zu Beginn beider Teile, und die zweiten Hälften der Teile beziehen sich nicht aufeinander. Während in der zweiten Hälfte des zweiten Teiles der Kopftakter wieder aufgenommen und lediglich ein Ganzschluß statt eines Halbschlusses gebildet wird, so daß also die beiden Achttakter hier zur 16-taktigen Periode zusammentreten, steht die zweite Hälfte des ersten Teiles (in ihm werden wie im vorigen Stück beide Hälften wiederholt), ein Zehntakter, für sich. Dies zeigt sich schon in der Besetzung: Die beiden in Terzenparallelen geführten Oboen werden nur von den Violinen in Baßfunktion gestützt. Am Schluß des Satzes wird wieder eine Art Coda gebildet, hier aus zwei entsprechenden Viertaktern bestehend. In die Wiederholung ist diesmal ein sechstaktiger Tonikablock eingeschaltet¹⁶⁹:



¹⁶⁹ Man kann die beiden viertaktigen Glieder am Schluß auch als Stauungsglieder auffassen, also (zweite Hälfte von Teil 2):



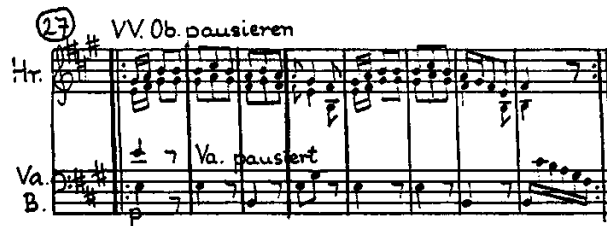
Die eigenartige Halbschlußbildung am Ende des Kopfschritts (die V. Stufe wird bereits mit T. 7 erreicht statt wie üblich erst mit T. 8) erscheint wörtlich wieder im Schlußsatz von Jommellis *Ciro riconosciuto*-Sinfonie (2. Fass., 1747?; vgl. S. 402) am Ende des ersten Teils. Auch der Mittelteil dieses Stückes scheint von obigem Satz, von der kontrastierenden zweiten Hälfte des ersten Teiles, beeinflußt zu sein. Jommelli hatte bei der Komposition der Zweitfassung des *Ciro* die Außensätze der *Demofoonte*-Sinfonie nachweislich parat, weil sie für die Einleitung zur ersten Fassung des *Ciro* (1744) wiederverwendet worden waren. Diese Erstfassung benutzte Jommelli als Grundlage für die Neubearbeitung des *Ciro*. Das zeigt sich schon daran, daß die Sinfonien der beiden Fassungen übereinstimmende Mittelsätze aufweisen.

Kehren wir noch einmal zum Schlußsatz der *Demofoonte*-Sinfonie zurück. Das Stück wirkt in seiner Anlage etwas künstlich. Der Zehntakter, die zweite Hälfte des ersten Teiles, wird wegen seiner besonderen Ausgestaltung als dünn instrumentierter Abschnitt mit solistischen Oboen zunächst nicht als Unterteil der beiden Satzteile empfunden, sondern primär als eigener Mittelteil gehört. Dies geschieht vor allem auch deswegen, weil im zweiten Teil des Stückes als Entsprechung ein analoger Abschnitt fehlt. Derart dreiteilig ist ja auch der Schlußsatz der Einleitung zum *Ciro* (2. Fass., 1747?) aufzufassen, der wie erwähnt offenbar auf den Schlußsatz der *Demofoonte*-Sinfonie zurückgeht. Im letzten Satz der *Demofoonte*-Sinfonie ist aber eine Auffassung als dreiteilige Anlage deswegen nicht möglich, weil der dritte Teil dann unverhältnismäßig breit ausfallen würde (bei Berücksichtigung der Wiederholungszeichen 16 : 20 : 30 Takte gegenüber 16 : 16 : 17 Takten im Schlußsatz der *Ciro*-Sinfonie). Die Künstlichkeit der Anlage im vorliegenden Stück wird noch deutlicher, wenn wir den Satz in seiner ursprünglichen Gestalt kennenlernen. Er ist nämlich zuerst nicht für die Einleitung des *Demofoonte* entstanden, sondern bereits etwas früher als Abschluß der (*E*-Dur-)Sinfonie zum *Tito Manlio* (1. Fass., 1743) komponiert worden.¹⁷⁰ Hier aber sieht die Anlage ganz anders aus, obwohl gegenüber dem Schlußsatz der *Demofoonte*-Sinfonie lediglich acht Takte eingeschoben sind. Auf den wiederholten Kopfschritt am Anfang des Satzes, bei dem der Halbschluß in gewohnter Weise erst mit T. 8 erreicht wird:

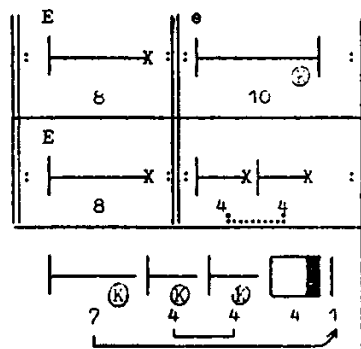


¹⁷⁰ Satz 1/2 dieser Sinfonie sind der Einleitung zur *Semiramide* (1742) entnom-

folgt der zehntaktige Abschnitt mit den solistischen Oboen, der indessen nicht wie im Schlußsatz der *Demofoonte*-Sinfonie auf der V. Stufe, sondern in der Mollvariante der Ausgangsstufe (e) steht. Er wird auch hier wiederholt. Darauf wird der Kopfachttakter (Rückkehr zur Durterz), genauso wie im vorigen Stück, wiederaufgenommen, allerdings erneut zwischen Wiederholungszeichen gestellt. Nun folgt hier aber nicht sofort die Variante dieses Gliedes mit Ganzschluß, sondern es wird innerhalb der I. Stufe ein weiterer solistischer Abschnitt eingefügt, in dem die Hörner hervortreten:



Erst jetzt schließt sich der Kopfachttakter mit Umwandlung des Halbschlusses in einen Ganzschluß an. Zwischen Kadenzschritte und Schlußtakt sind auch hier Stauungsglieder eingelagert, der Tonikablock weist den üblicheren Umfang von vier Takten auf¹⁷¹:



Wir haben also eine dem Rondo ähnliche Anlage vor uns, bei der zwischen drei refrainartigen Achttaktern (die im Gegensatz zum Rondorefrain allerdings das erste und zweite Mal mit Halbschluß enden) zwei nicht aufeinander bezogene Soloabschnitte gleichsam als Couplets gebracht werden.

Der Schlußsatz der *Demofoonte*-Sinfonie entsteht dadurch, daß das zweite

men; die Sinfonien zu *Semiramide* und *Tito Manlio* stimmen also nicht völlig überein, wie Abert, Jommelli S. 188, behauptet.

¹⁷¹ Der Eindruck von Stauungsgliedern drängt sich hier für die beiden Kadenzviertakter stärker auf als an der analogen Stelle im Schlußsatz der *Demofoonte*-Sinfonie, wo sie auch periodisch interpretiert werden können.

„Couplet“ gestrichen und daß auf die Wiederholung des zweiten „Refrains“ verzichtet wird. Letzterer schließt sich dadurch mit dem dritten „Refrain“ zu einem einzigen Teil zusammen. Ebenso treten erster „Refrain“ und erstes „Couplet“ zusammen, da sie nun für sich gegenüber dem neu gebildeten Schlußteil umfangsmäßig zu geringe Ausdehnung besitzen, um als selbstständige Teile gewertet zu werden. So wird aus dem Satz von ursprünglich fünf Abschnitten ein zweiteiliges Stück, bei dem jeder Teil aus zwei Hälften besteht. Daß sich dabei die ersten und nicht die zweiten Hälften der beiden Teile aufeinander beziehen, ist für uns inzwischen nichts Ungewohntes mehr. Unterstrichen wird die Zweiteiligkeit der Anlage dadurch, daß die zweite Hälfte des ersten Teils, die ursprünglich in der Mollvariante stand, auf die V. Stufe gestellt wird, wodurch sich die bei Jommelli bei Zweiteiligkeit beliebteste Stufenfolge $I-V / I-I$ ergibt.

Trotz allem, um zum Anfang unserer Ausführungen zurückzukehren, wird diese neu entstandene Zweiteiligkeit als künstlich empfunden, da sich im ersten Teil die beiden Hälften wegen ihrer ursprünglichen Funktion als „Refrain“ und als „Couplet“ und der damit zusammenhängenden verschiedenartigen Gestaltung nicht gleich gut vereinigen lassen wie die Unterteile des zweiten Teiles, die beide von Anfang an „Refrain“ sind. Das ursprüngliche (erste) „Couplet“ behält in der neuen Anlage vom Gehörseindruck her seine Eigenständigkeit. Eine sinnvollere Kürzung der primär rondoähnlichen Anlage zeigt der Schlußsatz der Sinfonie zur Zweitfassung des *Ciro*, bei dem nicht nur das zweite „Couplet“, sondern auch der vorausgehende „Refrain“ gestrichen wird.¹⁷² Der Soloabschnitt, das ursprünglich erste „Couplet“, bleibt dadurch als Mittelteil eigenständig, die Zentrierung innerhalb der dreiteiligen Anlage unterstreicht seine besondere Ausgestaltung.

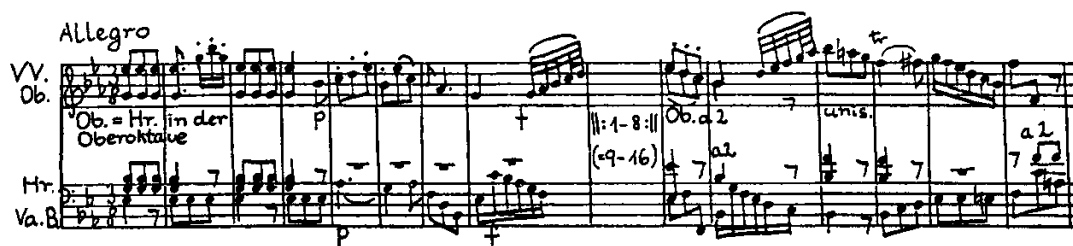
Einem ganz ähnlich dem Schlußsatz der *Tito Manlio*-Sinfonie gestalteten Stück werden wir noch einmal im letzten Satz der Einleitung zum *Baiazette* (1753) begegnen. Mit seinen Soloabschnitten dürfte der Schlußsatz der *Tito Manlio*-Sinfonie auch die Gestaltung des Schlußsatzes der Sinfonie zum zeitlich unmittelbar benachbarten Oratorium *La Betulia liberata* (1743) beeinflussen haben.¹⁷³

Mit den eben besprochenen Schlußsätzen der Sinfonien zu *Demofoonte* und *Tito Manlio* in der Haltung verwandt ist der letzte Satz der Einleitung zur *Passione* (1749)¹⁷⁴:

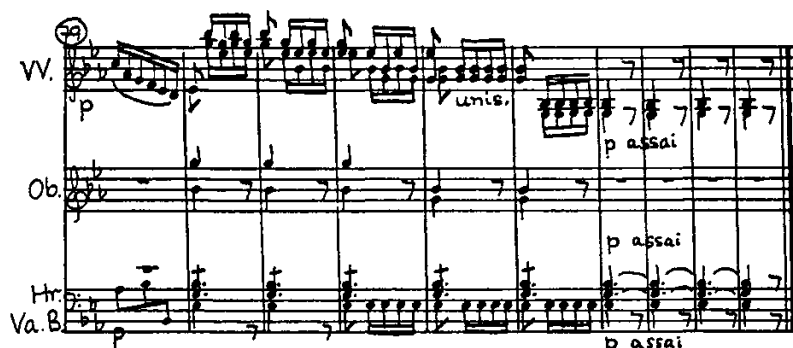
¹⁷² Der Vergleich betrifft nur die Anlage. Das Stück stellt keine Wiederverwendung dar, sondern ist neu komponiert.

¹⁷³ Vgl. S. 408 f.

¹⁷⁴ Der erste Satz geht offen in den Schlußsatz über, ein Mittelsatz fehlt. Vgl. S. 378 f.



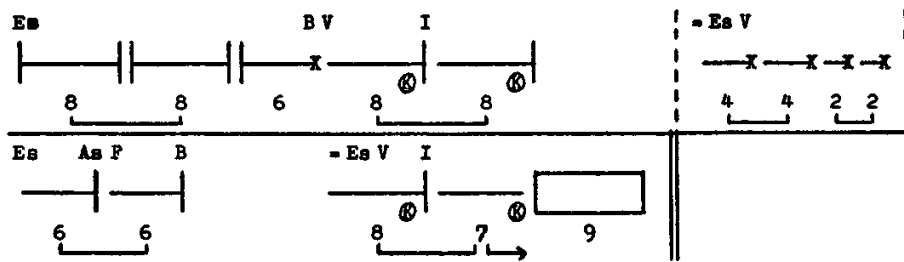
Er ist großzügig in drei Teilen angelegt. Auf das zitierte Beispiel, das noch die sechstaktige Überleitung zur V. Stufe bringt, folgt ein als Echo wiederholter Achttakter, der die neue Tonika *B* fixiert. Diese beiden Glieder beschließen auch den dritten Teil, wobei in der Wiederholung auf die Kadenzschritte ein eigenartiger neuntaktiger Tonikablock folgt (T. 78 ff.):



Hinter diesem Block steht die im Jommellischen Schlußsatz gängige Erscheinung, daß im letzten periodischen Glied Stauungsglieder eingelagert sind. Anstatt aber den gewohnten fanfarenhaften Lärm zum Schluß des Stückes zu bringen, verklingt der Satz hier mit *p assai*. Damit in Zusammenhang steht, daß der sonst immer deutlich zwischen den Kadenzschritten des letzten Periodengliedes bzw. den vorausgehenden Stauungsgliedern und dem Schlußtakt auszugliedernde Tonikablock in diesem Stück keine scharfe Grenze gegen den Schlußtakt hin zeigt. Der Grund für diese Abweichung vom üblichen Abschluß der Jommellischen Sinfonie dürfte im darauf folgenden Passionsstoff liegen. Jommelli scheut sich zwar nicht, der Einleitung zur *Passione* ein Menuett einzufügen. Gleichsam im letzten Augenblick aber erinnert er sich der Besonderheit des folgenden Stoffes. Diese Erscheinung, daß das dramatische Werk irgendeinen affektbestimmenden Einfluß auf die vorausgehende Sinfonie ausübt, ist in der neapolitanischen Opernsinfonie einmalig.

Den Mittelteil des vorliegenden Stückes bildet ein kontrastierender Abschnitt (*p*), der über einem ausgedehnten Orgelpunkt auf *Es* V den Wiedereintritt der Tonika vorbereitet. Der Anfang des dritten Teiles verwandelt

die beiden achttaktigen Kopfglieder in eine Sekundrücke von zweimal sechs Takten:



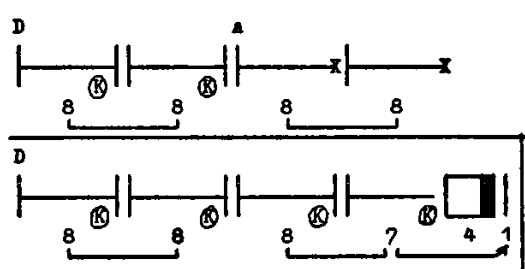
Noch ein weiterer Schlußsatz einer Sinfonie aus dem Jahre 1749 ist dem Menuett nachgebildet (*Allegro*). Es handelt sich um den letzten Satz der Einleitung zur Erstfassung des *Achille in Sciro*.¹⁷⁵ Hier ist nicht nur der Satztypus, sondern auch die Anlage des Tanzes eingefangen, so daß wie im Schlußsatz der Sinfonie zum *Ciro riconosciuto* (2. Fass., 1747?) die ausdrückliche Tanzbezeichnung zu Recht stehen könnte. Das Stück verläßt die I. Stufe nicht. Den ersten Teil bilden zwei einander ähnliche, mit Halbschluß endende Viertakter, die zusammen zu wiederholen sind. Im Mittelteil wirken zwei *Flauti traversi soli*, die von den Oboisten gespielt werden (in deren Systemen notiert!). Es ist dies das einzige Mal, daß in den in der vorliegenden Arbeit zu besprechenden Sinfonien Flöten auftreten. Vermutlich hängt dies mit dem Aufführungsort der Oper, Wien, zusammen¹⁷⁶:

¹⁷⁵ Satz 1/2 dieser Sinfonie wurden der Einleitung zum *Artaserse* (2. Fass., 1749) entnommen, der Gigenschlußsatz aber wurde für Wien durch ein Menuettstück ersetzt.

¹⁷⁶ Flöten bestreiten z. B. auch den Mittelteil des Schlußsatzes der angeblich von Jommelli stammenden, 1749 in Wien aufgeführten Oper *Ezio*.

Der erste Teil ist laut Anweisung nach dem zweiten Teil als *Da capo* zu wiederholen. Der Satz (und somit die Sinfonie) endet also offen¹⁷⁷; es schließt sich unmittelbar die erste Szene mit einem Aufzugsmarsch an.¹⁷⁸

Die noch in den abgesteckten Zeitraum des Themas der vorliegenden Arbeit fallenden Schlußsätze von Sinfonien der 50er-Jahre zeigen, sofern sie nicht ausschließlich der $\frac{3}{8}$ -Giga zuzuweisen sind, die rasche Art der Menuett-Giga. Letzteren Satztypus weisen die Sinfonien zu *Ifigenia in Aulide* (1751) und *Baiazette* (1753) auf. Der Schlußsatz der Einleitung zur *Ifigenia* (*Allegro di molto*)¹⁷⁹ ist zweiteilig, beide Teile bestehen aus je zwei Achttaktern, die jeweils (ausgeschrieben) wiederholt werden. Die ersten Hälften der Teile entsprechen sich, während sich die zweiten Achttakter nicht aufeinander beziehen:



Dadurch, daß der erste Teil auf *A V* endet und daß sich ohne jegliche Vermittlung die Ausgangstonart *D* zu Beginn des zweiten Teiles anschließt, ergibt sich in T. 32/33 eine eigentümliche, abrupte Klangfolge:

Der Schlußsatz der Sinfonie zum *Baiazette* (1753; *Allegro assai*) ist auf den ersten Blick dreiteilig; die einzelnen Teile umfassen je zwei Achttakter, die in den ersten beiden Teilen einzeln zu wiederholen sind (Wiederholungsstriche). Am Beginn dieser beiden Teile stehen sich entsprechende, mit Halb-

¹⁷⁷ So wie Jommellis *Antigono*-Sinfonie (1747?; vgl. S. 412) und Leos Einleitung zum *Pisistrato* (1714; vgl. S. 300).

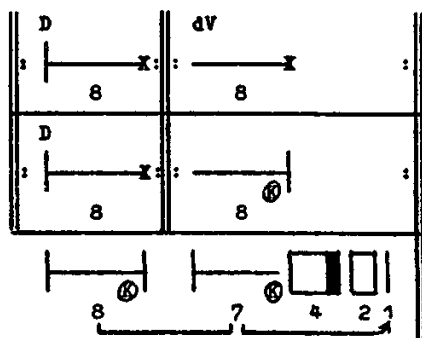
¹⁷⁸ Dieses $\frac{2}{4}$ -Stück gehört nicht zur Sinfonie. Vgl. S. 38, Anm. 10.

¹⁷⁹ Incipitkatalog Nr. 161.

schluß endende Glieder. Im ersten Teil folgt darauf ein ebenfalls in einen Halbschluß mündender Mollabschnitt¹⁸⁰:

[illegible]

Der zweite Teil ergänzt den Kopfschritt mit einem voll schließenden Glied, das sich nicht auf die zweite Hälfte des ersten Teils bezieht. Der dritte Teil wird von zwei sich entsprechenden Schritten gebildet, die nichts anderes darstellen als die Kopfglieder der ersten beiden Teile unter Ersetzen des Halbschlusses durch einen Ganzschluß:



Da die beiden Achttakter des letzten Teiles nur deswegen doppelt notiert sind, weil in der Wiederholung Stauungsglieder eingelagert sind (der Viertakter + den erwähnten Zweierblock), haben wir im Grunde eine dem Rondo ähnliche Anlage vor uns, bei der zwischen drei aufeinander bezogenen Achttaktern zwei neue Abschnitte gebracht werden. Sämtliche fünf den Satz bildenden Glieder werden wiederholt. Es handelt sich somit um eine Anlage, wie sie uns schon im Schlußsatz der Einleitung zum *Tito Manlio* (1. Fass., 1743) begegnete.¹⁸¹ Auch hier wird die Ausgangstonart nicht ver-

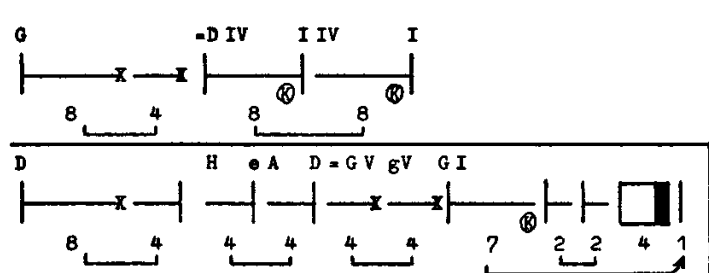
¹⁸⁰ Die Hr. verdoppeln die Trp. in der Unteroktave. Das Arbeiten mit Kontrasten auf engstem Raum findet sich auch im ersten und zweiten Satz dieser Sinfonie (vgl. S. 374 f. u. S. 398). Hier zeigen sich die Anfänge einer Eigenart der vorklassischen Musik, gerade auch der Sinfonie, die später vor allem in Mannheim zur Manier wird.

¹⁸¹ Besprochen S. 417 f.

lassen, lediglich im ersten „Couplet“ die Mollvariante eingefügt. Das Menuett ist im vorliegenden Stück noch ziemlich wirksam, obwohl man nicht mehr von einem reinen Menuetttypus sprechen kann.

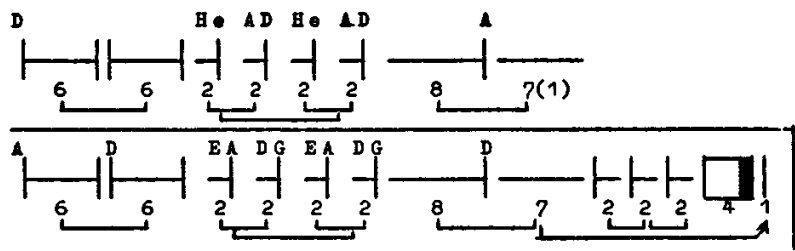
Die im folgenden noch zu behandelnden Stücke weisen eindeutig auf die Giga. Wir haben bereits im letzten Satz der Einleitung zum *Artaserse* (2. Fass., 1749) ein Stück kennengelernt, das in seiner raschen Art mit fast völligem Vermeiden von Sechzehnteln ausschließlich auf die $\frac{3}{8}$ -Giga zurückzuführen ist. Diese hastige Art (*Presto!*) zeigt auch der Schlußsatz der Einleitung zu *Isacco figura del Redentore* (1742)¹⁸²:

Das Stück ist zweiteilig. Nach dem im Beispiel zitierten ersten Teil wird der Abschnitt T. 1—12 auf *D* gebracht, hierauf aus dem Viertakter T. 9—12, der zweiten Hälfte des Kopfschritts, eine Sekundrückung von zweimal vier Takten über *H—e / A—D* gebildet. *D* wird sofort als *G V* verstanden und in einem einmal wiederholten Viererglied mit Halbschluß (das zweite Mal mit Molltrübung) ausgebreitet. Mit einem achttaktigen Glied auf *G* (nicht auf den Achttakter der zweiten Hälfte des ersten Teils bezogen), in das Stauungsglieder eingelagert sind, kommt der Satz zum Abschluß:



In zwei völlig parallelen Teilen verläuft der Schlußsatz der Einleitung zur *Ipermestra* (1751):

¹⁸² Das Stück schließt sich an den offen endenden ersten Satz an; ein Mittelsatz fehlt. Vgl. S. 318.



Er erinnert in der Anlage — zu Beginn des ersten Teiles erscheint das Kopfglied zweimal auf *D*, zu Beginn des zweiten Teiles zunächst auf *A*, dann wieder in der Ausgangstonart *D* — an die dritten Sätze der Sinfonien zu den Erstfassungen der Opern *Semiramide riconosciuta* (1741) und *Eumene* (1742) und weist somit wieder auf Schlußsätze Pergolesischer Einleitungen zurück.¹⁸³ Eine Tempomärke fehlt. Die Tonrepetitionen in den Kopfgliedern ermöglichen ein sehr züliges Tempo und weisen das Stück als einen typischen Gigasatz aus. Sechzehntel finden sich nur in den Achttaktern am Ende der Teile:

Bei der Besprechung von Gigaschlußsätzen Porporas und Vincis¹⁸⁴ fiel auf, daß Stücke dieses Satztypus in besonderem Maße dazu neigen, die Grenzen der periodischen Ebenmäßigkeit zu überspielen. In diesem Zusammenhang tritt in jenen Stücken das konzertierende Element, das vor allem die ersten Sätze der Opernsinfonien dieser beiden Komponisten beherrscht, nochmals stark in Erscheinung. Auch in zwei Gigaschlußsätzen Jommellis ist die Tendenz zu bemerken, die regelmäßige periodische Struktur aufzulösen. Anstatt aber die konzertmäßige „Fortspinnungstechnik“ anzuwenden — sie ist in seinen Sinfonien nicht mehr anzutreffen —, greift Jommelli zum tektonischen Prinzip *seiner* ersten Sätze, zum Gerüstbau. Auch der Gerüstbau ermöglicht ein zäsurloses Durchlaufen, worin sich eine haltungsmäßige Verwandtschaft mit dem Prinzip des Concerto zeigt. Der verschiedene Ausgangspunkt bewirkt allerdings einen andersartigen Gerüstbau als in den

¹⁸³ Vgl. S. 403 f.

¹⁸⁴ S. 192 ff.

ersten Sätzen. Dort ist die Wurzel der „offenen Zweitaktigkeit“ dieses Prinzips die *Fanfarestruktur*. Der daraus resultierende Gerüstbau gibt sich glatt, genuin, unkompliziert. Die Periode hat mit ihm primär nichts zu tun. Sie wird bei der Verknüpfung angepaßt, ohne ihn im wesentlichen zu verändern. Das unterschiedliche Verfahren bei der Einbeziehung von periodischer Struktur in den Gerüstbau durch Leo und Jommelli wurde gezeigt. Leo fügt periodische Glieder bei gleichbleibender Taktstruktur für Vorder- und Hintergrund durch Verschiebung um einen Takt gegen den Unterbau in die Gegebenheiten der Tektonik ein. Periodische Oberstimmenstruktur setzt dadurch permanent erst nach dem Einsatz des Gerüstbaus ein und erreicht ihr Ziel mit dem Beginn eines neuen Gerüstbaugliedes.

In den beiden noch zu behandelnden Schlußsätzen Jommellis ist die Periode, nicht die Fanfarestruktur, Ausgangspunkt für den Gerüstbau. Zu den Merkmalen der Periode gehört die Geschlossenheit; periodische Glieder weisen bei regelmäßigem Bau in irgendeinem geradzahligen Takt, meistens im vierten oder achten, deutliche Zäsuren auf, entweder sowohl harmonisch als auch rhythmisch — bei Ganzschluß — oder nur rhythmisch — bei Halbschluß. Ein periodischer Viertakter mit Halbschluß ist deswegen nicht mit einem Gerüstbauglied gleichen Umfangs vergleichbar, weil ihm im vierten Takt die zwingende Tendenz fehlt, die im Gerüstbau sofortige Weiterführung verlangt. Ein Periodenviertakter mit Halbschluß erlaubt wegen der rhythmischen Zäsur ein Verweilen auf dem vierten Takt (Fermate); die offenbleibende Harmonie verlangt zwar eine Weiterführung, diese erfolgt aber durch einen neuen Anstoß, die Zeit zwischen Zäsur und Neueinsatz muß nicht exakt gemessen werden, die zeitliche Komponente ist sozusagen bis zum Einsetzen des nächsten Periodengliedes suspendiert. Für ein Gerüstbauglied ist dies undenkbar. Es bleibt im geradzahligen Takt auch rhythmisch offen und drängt unaufhaltsam weiter. Soll eine Zäsur auf der Dominante gebildet werden, so trifft diese nicht auf den vierten Takt des Gerüstbaugliedes, sondern setzt erst danach für sich ein, ist als neues Glied innerhalb der Tektonik zu werten. Bezeichnenderweise fällt eine solche Zäsur bei regelmäßigem Gerüstbau nicht ein-, sondern zweitaktig aus¹⁸⁵, sie muß dem Gesetz der „Zweitaktigkeit“ des Gerüstbaus Rechnung tragen:

$$\frac{1}{4} \frac{8}{2}$$

Wird über dieses Gebilde ein Periodenviertakter mit Halbschluß gesetzt, so ist er wieder um einen Takt gegen den Gerüstbau verschoben und erreicht

¹⁸⁵ Vgl. die Zäsur in einigen ersten Sinfoniesätzen Jommellis vor dem Einsatz der Kontrastglieder.

sein Ziel, den Halbschluß, mit dem Einsatz des neuen Gerüstbaugliedes, das entweder wie ein normales Gerüstbauglied weitergeführt wird:

$$\begin{array}{c} 4 \\ | \text{---} \times \text{---} | \\ 4 \quad 4 \end{array} \dots \quad 186$$

oder aber als zweitaktiger Zäsurstein ausfällt:

$$\begin{array}{c} 4 \\ | \text{---} \times \text{---} | \\ 4 \quad 2 \end{array}$$

Den Unterschied zwischen einem mit Halbschluß endenden Periodenglied und einem Gerüstbauglied drücken die Zeichen $| \text{---} \times$ und $| \text{---}$ aus; das Periodenglied kreist rhythmisch in sich (↻), das Gerüstbauglied weist geradeaus (↪).

Im Schlußsatz der Sinfonie zu Jommellis *Talestri* (1751) wird nicht in Vorder- und Hintergrund getrennt:

Allegro assai

Die Oberstimme (Violinen, Oboen) setzt zusammen mit dem Baß ein. Die Verwandlung in eine dem über die Fanfare entstandenen Gerüstbau ähnliche Struktur geschieht dadurch, daß die innerhalb der Periode erwartete Zäsur

¹⁸⁶ Vgl. die entsprechenden Glieder in Satz 2 der Sinfonie zu Porporas *Ezio* (1728), besprochen S. 143 ff.

in T. 8 überspielt wird. Die Periode, die bei regelmäßigem Bau etwa folgende Gestalt haben würde¹⁸⁷:



wird durch Dehnung zum Neuntakter:



Statt des Zieltaktes (9) tritt aber das nächste Glied ein, eine Wiederholung dieses Neuntakters, mit dessen Ziel ein weiteres offenes Glied folgt. Die „Gerüstbauglieder“ entstehen also hier durch Verschränkung ungeradzahlgiger Periodenglieder. Sie weisen durch diese Verschränkung gewisse Merkmale des über die Fanfarenstruktur entstandenen Gerüstbaus auf; sie sind offene Glieder bei regelmäßiger Geradzahligkeit. Diese „offene Zweitaktigkeit“ ist aber nichts Genuines, sie wird durch die Dehnung des c^3 in T. 8 und die Verschränkung künstlich erzeugt. Diese gewollte Dehnung ist deutlich zu spüren.

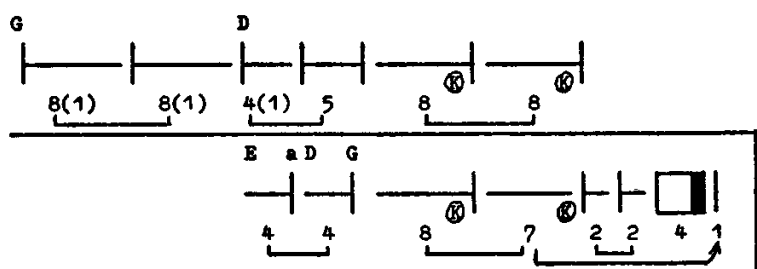
Der auf diese beiden offenen Achttakter folgende ebenfalls offene Viertakter entsteht wiederum aus einem geschlossenen Glied, diesmal einem Fünftakter, dem durch den Einsatz des nächsten Gliedes, seiner Wiederholung, der Zieltakt abgeschnitten wird. Diesmal brauchen wir die zugrundeliegende geschlossene Gestalt des Gliedes nicht einmal zu rekonstruieren, die Wiederholung (T. 21—25) zeigt sie selbst. Sie ist fünftaktig und weist den zur Geschlossenheit nötigen Zieltakt (T. 25) auf. Mit diesem Takt wird eine Zäsur erreicht, die aber nicht wie im Gerüstbau der ersten Sätze zweitaktig ausfällt. Es herrscht hier gar kein Bedürfnis, einen zweitaktigen Zäsurstein anzubringen, was dort sehr wohl der Fall ist. Darin zeigt sich nochmal deutlich, daß in diesem Satz kein genuiner Gerüstbau vorliegt, sondern eine in der Erscheinung ähnliche, durch Umwandlung periodischer Struktur erzielte Tektonik. Ob man beide Erscheinungsweisen des Bauprinzips mit offenen, geradzahlgigen Gliedern unter dem einen Begriff Gerüstbau zusammenfassen soll, ist eine Frage der Terminologie. Zumindest sollte man differenzieren und jeweils darauf hinweisen, wie der Gerüstbau entsteht.¹⁸⁸ Im Schema des

¹⁸⁷ Vgl. den Beginn des Schlußsatzes der Einleitung zu Leos *La simpatia del sangue* (1737; Beispiel S. 292), wo im Kopfschritt die Takte 3/4 ebenfalls in den Takten 5/6 als Echo wiederholt werden.

¹⁸⁸ Durch Umformen periodischer Glieder ahmen verschiedene Komponisten seit etwa 1750 die als Gehörseindruck vermittelte genuine Gerüstbaustruktur neap. Sinfonien nach, da ihnen die Wurzeln dieses Bauprinzips nicht geläufig sind. Dies ist

vorliegenden Satzes ist dies dadurch möglich, daß wir die eigentlich zugrundeliegende permanente Verschränkung durch die in Klammern beigefügte Zahl für den ausgefallenen Takt kennzeichnen, so wie wir dies schon bisher taten.

Der übrige Satz (T. 26 ff.) verläuft rein periodisch. Das obige Beispiel bringt den ersten Teil des zweiteiligen Stückes, der mit zwei sich entsprechenden, die neue Tonika *D* fixierenden Achttaktern endet. Diese beiden Achttakter stehen auch am Ende des zweiten Teiles, wobei in die Wiederholung in üblicher Weise Stauungsglieder eingelagert sind. Davor wird aus dem Glied T. 17 ff. eine Sekundrückung gebildet:



Der Schlußsatz der Sinfonie zum *Attilio Regolo* (1753) wird völlig vom Gerüstbau beherrscht; er entsteht wieder durch Umformen periodischer Glieder. Mit dem Gerüstbau tritt zum ersten und im Rahmen der vorliegenden Arbeit einzigen Mal der Crescendo-Effekt (T. 37 ff.), der in dieser Zeit bereits fester Bestandteil von Jommellis ersten Sinfoniesätzen ist, auch im dritten Satz auf.¹⁸⁹ Wir sahen, daß das Interesse an diesem Effekt im ersten Satz so stark wird, daß er die aus den Sinfonien Jommellis vor 1750 in diesem Satz gewohnte klare Anlage zerstört. Dies können wir auch im vorliegenden Stück feststellen, das im Gegensatz zu allen behandelten Schlußsätzen Jommellischer Operneinleitungen keine klare Anlage in aufeinander bezogenen Teilen zeigt. Zwischen zwei sich entsprechenden Achttaktern, die am Anfang und Schluß des Satzes gebracht werden (am Schluß folgen darauf noch Stauungsglieder in Gestalt von Tonikablöcken), werden wahllos meist doppelt vorhandene, geradzahlige, offene Glieder aneinandergereiht. Sie zie-

z. B. in ausgeprägtem Maße in Wiener Sinfonien, etwa denen Wagenseils, der Fall. In diesem Zusammenhang muß die Tatsache gesehen werden, daß der Gerüstbau in Werken Haydns, selbst in seinen Sinfonien, immer wieder an periodische Erscheinungen erinnert. Ich werde im VIII. Kapitel auf diese Frage etwas ausführlicher eingehen (S. 478 ff.). Vgl. auch S. 365.

¹⁸⁹ Das Auftreten des Crescendo auch im Schlußsatz in Zusammenhang mit Gerüstbau weist nochmals auf die Herkunft des Jommellischen Orchester-Crescendo hin. Auch der zweite Satz der *Attilio*-Sinfonie weist den Crescendo-Effekt auf; vgl. S. 399.

len auf den eigentlichen Inhalt des Stückes hin, auf die beiden achttaktigen Crescendo-Glieder (T. 37 ff.)¹⁹⁰:

Allegro assai

Vv. [2] [4] p f p

Ob. Vv. Vv.

Trp. a2

Hr. Hr. a2

Va. B. Va. a2 p f p

rinforzando f assai

||: 29-32: || (= 33-36)

Va. eine Oktave höher

crescendo il forte

||: 53-56: || (= 57-60)

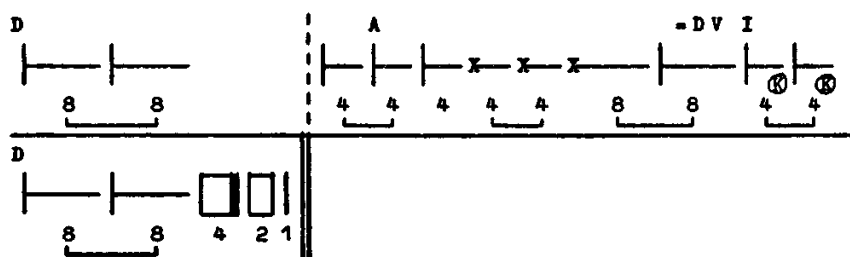
61-76 = 1-16

Va. col Basso

crescendo il forte

¹⁹⁰ Da sich die dynamischen Bezeichnungen nur in der Wiederverwendung der *Attilio*-Sinfonie für den *Demofonte* (2. Fass., 1753) finden, wird obiges Beispiel dieser Einleitung entnommen. Im Bau besteht zwischen beiden Sinfonien kein Unterschied.

Bau des Schlußsatzes der *Attilio*-Sinfonie:



7.

Die Artaserse-Sinfonie der Handschrift Berlin StB

Die *Berliner StB* besitzt eine Partitur von Jommellis *Artaserse*¹⁹¹, die von der römischen Fassung dieser Oper aus dem Jahre 1749, deren Sinfonie ich ausführlich besprochen habe¹⁹², vor allem im ersten Akt erheblich divergiert. Abert schreibt dazu¹⁹³: „Nicht unwesentliche Abweichungen von der im vorstehenden geschilderten Fassung [von 1749] weist die auf der K. Bibliothek in Berlin befindliche Partitur des ‚Artaserse‘ auf, welche die Jahreszahl 1750 trägt. Die Abweichungen beziehen sich auf die Sinfonia und die Gesänge des ersten Aktes, während die beiden letzten sich größtenteils mit der Stuttgarter Fassung¹⁹⁴ decken . . .“ Abert, der die Fassung von 1749 ausführlich würdigt¹⁹⁵ und hinter den ziemlich einschneidenden Veränderungen im Libretto gegenüber der originalen Dichtung Metastasios einen hohen dramatischen Geist erblickt — er sieht diese Änderungen als von Jommelli selbst veranlaßt an —, muß feststellen, daß die Berliner Handschrift von diesem Geist keine Spur zeigt.¹⁹⁶ Auch die von der Fassung von 1749 abweichende Musik erreicht nach Abert die Qualität der angeblichen Erstfassung nicht: „Alle abweichenden Gesänge der Berliner Fassung stehen in ihrer konventionellen Haltung an Kunstwert der Stuttgarter Partitur weit nach.“¹⁹⁷ Zur Sinfonie der Berliner Handschrift schreibt Abert, daß sie „sich in keinem Punkte über

¹⁹¹ In *Washington LC* findet sich eine jüngere Kopie davon. Daraus bespricht H. St. Livingston, *The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1952, S. 128 ff., die Sinfonie. Die Einleitung der Fass. von 1749 lag Livingston nicht vor.

¹⁹² S. 346 ff, 395 u. 413 f.

¹⁹³ Jommelli S. 213, Anm. 1.

¹⁹⁴ Gemeint ist das Autograph der Fass. von 1749, das in *Stuttgart LB* liegt.

¹⁹⁵ S. 202 ff.

¹⁹⁶ S. 214, Anm.

¹⁹⁷ Ebda.

den Durchschnitt“ erhebe, während die Stuttgarter Sinfonie „an Ideengehalt und Sorgfalt der Ausführung alle bisher genannten weit“ übertreffe.¹⁹⁸

Aus alledem muß entweder geschlossen werden, daß die von der Fassung von 1749 abweichende Musik der Berliner Handschrift, sofern sie später anzusetzen ist, wofür das in der Partitur angegebene Datum eigentlich spricht, nicht von Jommelli, sondern von irgendeinem anderen namentlich nicht faßbaren Bearbeiter stammt, oder aber, daß die Fassung der Berliner Partitur zwar ebenfalls von Jommelli herrührt, aber eben vor der römischen Aufführung im Jahre 1749 anzusetzen ist und nicht umgekehrt, wie Abert angenommen hat.¹⁹⁹ In letzterem Falle wäre natürlich die Jahreszahl 1750 nicht stichhaltig. Tatsächlich scheint es sich bei dieser Datierung auch um einen späteren Nachtrag in der Handschrift zu handeln. Daß Jommelli der Komponist der Berliner Fassung ist, geht daraus hervor, daß die Sinfonie unzweifelhaft von ihm stammt. Handelte es sich um die Bearbeitung eines anderen Komponisten, so müßte von diesem auch die „neue“ Einleitung herrühren. Die Sinfonie geht indessen auch einer Kantate Jommellis voran und ist dadurch genügend beglaubigt.²⁰⁰ Sie weist allerdings gegenüber der im Haupt-

¹⁹⁸ Jommelli S. 219. Abert vermutet deshalb, daß die Sinfonie der Stuttgarter Hs. eigentlich erst von der Aufführung des *Artaserse* in Stuttgart im Jahre 1756 stammt und bei dieser Gelegenheit dem Autograph von 1749 vorgeklebt wurde. Sie wäre also dann dem *Achille in Sciro* von 1749 entnommen und nicht umgekehrt. Diese Vermutung Aberts ist jetzt deshalb hinfällig, weil mir inzwischen eine Partitur jener Stuttgarter Aufführung (*Lissabon Ajuda*) bekannt geworden ist, die erweist, daß dafür eine völlig neue Sinfonie komponiert wurde (vgl. Incipitkatalog Nr. 154, Anm. 248). Daß die mit der Einleitung zum *Achille* übereinstimmende *Artaserse*-Sinfonie der Fass. von 1749 entstammt, legt schon der Umstand nahe, daß Wiederverwendungen in der Regel in unmittelbarer zeitlicher Nähe stattfinden, worauf Abert (Jommelli S. 446) selbst hinweist. Auch musikalisch muß die Einleitung zum *Achille* von 1749 nach jener *Artaserse*-Sinfonie angesetzt werden, da sie ihr gegenüber wesentlich ausgefeilter ist.

¹⁹⁹ S. 215, Anm. Abert hält trotzdem Jommelli für den Bearbeiter.

²⁰⁰ *Ove son? chi mi guida?*, erhalten in *Schwerin LB* (zwei Exemplare; vgl. den Katalog, hrsg. v. O. Kade, Schwerin 1893, Bd. 1, S. 423; das dort angegebene Incipit von Satz 1 weist eine unrichtige Taktsigle — C statt C — auf) und in *Neapel Cons.* (Katalog, hrsg. v. G. Gasperini u. Fr. Gallo, Parma 1934 [AMI X/2], S. 355; hier die Zweckbestimmung der Kantate mit *Per la Natività della Beata Vergine* angegeben). Das Schweriner Ms., aus dem mir die Sinfonie vorliegt, ist wohl nicht in Italien geschrieben worden, worauf die sicher nicht originale tp. Notierung der Hr. (g2-Schl.) hinweist. Außerdem ist Jommellis Partituranordnung in Hr. / Ob. / Str. geändert. Von Jommelli haben sich mehrere Kantaten für den Tag Mariä Geburt erhalten (vgl. Katalog *Neapel Cons.* a.a.O.; Katalog *Neapel Filippini*, hrsg. v. S. Di Giacomo, Parma 1918 [AMI X/1], S. 57). Die in *Neapel Filippini* erhaltene Kantate mit den Personen *Fede, Speranza, Amor divino* findet sich auch in *Bologna Cons.* und ist dort mit *Composizione dell'anno 1750* bezeichnet (vgl. den Katalog, hrsg. v. G. Gaspari u. L. Torchi, Bd. 3, Bologna 1893, S. 12); sie stammt

teil dieses Kapitels skizzierten Linie Jommellischer Opernsinfonien der 40er-Jahre gewisse Eigenheiten auf, auf die wir gleich zu sprechen kommen werden.

Der Berliner *Artaserse* muß demnach vor der Fassung von 1749 entstanden sein, 1749 ist *Terminus ad quem*. Da die Handschrift in Rom kopiert wurde²⁰¹, darf angenommen werden, daß auch die frühere Fassung für Rom bestimmt war. Damit ist die Berliner Partitur wenigstens um einige Zeit vom Jahr 1749 wegzurücken, da es unwahrscheinlich ist, daß in nahem zeitlichem Abstand dem gleichen Publikum vom gleichen Komponisten eine Oper in zwei ziemlich verschiedenen Fassungen dargeboten wurde. Andererseits kann die Berliner Bearbeitung kaum früher als 1747 angesetzt werden, da sich in ihr bereits die Bezeichnung *crescendo il forte* findet²⁰², die nach Abert²⁰³ zuerst in der Zweitfassung des *Eumene* (1747) anzutreffen ist. Dieses Datum, ca. 1747, wird durch die Sinfonie gestützt, die in der Nähe der Einleitungen zur Erstfassung der *Didone abbandonata* (1747) und zu den Zweitfassungen des *Eumene* (1747) und des *Ciro riconosciuto* (1747?), aber vor der Sinfonie zum *Ezio* (2. Fass., 1748) entstanden sein dürfte.

Beginnen wir mit dem ersten Satz. Er weist wie der erste Satz der *Eumene*-Sinfonie das Crescendo noch nicht auf, obwohl es hier wie dort innerhalb der Oper selbst bereits anzutreffen ist²⁰⁴:

Allegro con molto spirito

also aus Jommellis röm. Zeit. Die Kantaten für Mariä Geburt scheinen demnach für Rom in der Zeit um 1750 entstanden zu sein. Wofür obige Sinfonie zunächst komponiert ist, ob für die Oper oder für die Kantate, läßt sich nicht entscheiden, ist in diesem Zusammenhang auch ohne Belang, da die Kantate nicht datiert ist und deshalb für die Einordnung des Berliner *Artaserse* nichts aussagen kann.

²⁰¹ Offenbar vom gleichen Schreiber, der das von mir benutzte Ms. von Pergolesis *Olimpiade* (1735, Rom) angefertigt hat. Zu den von mir vorgenommenen Lokalisierungen der einzelnen Hss. vgl. u. S. 441 f.

²⁰² Laut Abert S. 215, Anm.

²⁰³ S. 446.

²⁰⁴ Die Trp. verdoppeln die Hr. in der Oberoktave.

21

33

51

55

Teil 2

a.2

f

p

||: 35-42: ||
(43-50)

Baß bis T.
50, 1. Achtel,
eine Oktave tiefer

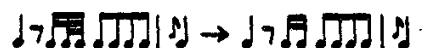
Mit den ersten Sätzen der Sinfonien zu den Zweitfassungen von *Eumene* und *Ciro riconosciuto*²⁰⁵ hat das vorliegende Stück insofern eine gemeinsame Anlage, als die beiden Teile nicht klar voneinander getrennt sind, sondern ohne Überleitungsglieder ineinander übergehen, eine Art der Gestaltung, die sich auch noch in den ersten Sätzen der Sinfonien zum *Artaserse* von 1749 und zur dritten Fassung des *Ciro riconosciuto* aus dem gleichen Jahr findet.²⁰⁶ Wie bei allen diesen Einleitungen im ersten Satz wird auch hier der Hauptabschnitt des ersten Teiles in der Reprise nicht wörtlich wiederaufgenommen, sondern es werden Glieder des Satzanfangs in eine ausgedehnte, abwärtsführende Sequenzenkette verwandelt. Geschieht indessen dieser Prozeß in den angeführten vier Sinfonien erst, nachdem die Ausgangsstufe (I)

²⁰⁵ Besprochen S. 340 ff. u. S. 343 ff.

²⁰⁶ Vgl. S. 346 ff. u. S. 349.

wieder eindeutig hergestellt ist, so setzen hier die Sekundrücken unmittelbar auf die Kadenzglieder des ersten Teiles ein, also noch innerhalb der V. Stufe. Außerdem verwenden sie zur Sequenzierung die Kopfglieder selbst²⁰⁷, was dadurch möglich ist, daß diese nicht wie sonst eine ausgesprochene Kopffanfare unter Beibehalten des Tonikadreiklangs bilden. Das den Satz eröffnende Viererglied wird nämlich nacheinander auf die I., VI. und IV. Stufe gestellt, ein Verfahren, wie wir es anderswo bei Jommelli zu Beginn des ersten Sinfoniesatzes nirgends antreffen. Nach einem längeren Unisono (T. 13—22) wird die V. Stufe in T. 23 als Halbschluß erreicht; es setzt eine Folge von Zweitaktern ein (T. 23 ff.), in denen der Baß nacheinander von a^1 , fis^1 , d^1 , b und g aus in Achteln die Tonleiter von oben nach unten durchschreitet, während die Violinen dazu Sechzehnteltremolo bringen.

Beides, sowohl die Stelle T. 23—34 als auch das Anpeilen von $D V$ als Halbschluß aus dem Unisono heraus (T. 23), erinnert an den ersten Teil des Anfangssatzes von Jommellis frühester erhaltener Sinfonie, der Einleitung zum *Ricimero* (1740).²⁰⁸ Mit dieser Rückerinnerung scheint auch ein Zug in der Berliner *Artaserse*-Sinfonie zusammenzuhängen, der nach der *Ricimero*-Einleitung innerhalb der üblichen zweiteiligen Anlage des ersten Satzes Jommellischer Opernsinfonien einmalig ist, nämlich das Fehlen von ausgesprochenen Kontrastgliedern. Das in T. 35 als Halbschluß erreichte $D V$ wird sofort als $A I$ verstanden und in zwei sich entsprechenden Achttaktern, die in sich kontrastieren (vier Takte p , vier Takte f), abkadenziert. Weitere Kadenzglieder, fünf Zweitakter ($\underline{2+2+2+2+2}$), festigen die neue Tonika A und beenden damit den ersten Teil des Stückes. Diese Achttakter, die mit den gewohnten Kontrastgliedern im ersten Satz Jommellischer Sinfonien nichts zu tun haben, erinnern im Rhythmus, aber auch im Duktus, an die Kopfglieder des Stückes:



Sie entstehen in Nachahmung des ersten Satzes der *Ricimero*-Sinfonie derart, daß die dortige Wiederholung der Kopffanfare T. 2 ff. zu Beginn des Mittelteils (T. 25 ff.) hier zum Seitenabschnitt des ersten Teils wird²⁰⁹:

²⁰⁷ In den zum Vergleich herangezogenen Sinfonien stehen die für die abwärtsführenden Sekundrücken verwendeten Glieder nicht ganz am Satzanfang.

²⁰⁸ Besprochen S. 306 ff.

²⁰⁹ Die Bläser bleiben unberücksichtigt.

Ricimero

(25)

VV.

Va. B.

Artaserse

(35)

VV.

Va. B.

f unis.

Von hier aus rückschließend müssen auch die Kopfglieder des Stückes auf die *Ricimero*-Sinfonie, auf die Kopffanfare zu Beginn des ersten Satzes, zurückgeführt werden. Und noch ein weiterer besonderer Zug des Anfangssatzes der Berliner *Artaserse*-Sinfonie geht auf den ersten Satz der Einleitung zum *Ricimero* zurück, nämlich der, daß das Stück im zweiten Teil nicht mit den Kadenzgliedern zum Abschluß kommt. Vielmehr wird nach ihnen der Beginn des Stückes wiederaufgenommen, der Hauptabschnitt des ersten Teiles bis T. 23 wiederholt. Dabei ist von den drei Kopfgliedern auf *I / VI / IV* jeweils die erste Hälfte gestrichen, was zu einer Steigerung führt. Das Stück endet mit Halbschluß wie der erste Satz der *Ricimero*-Sinfonie:

<p>D VI IV V</p> <p>— X — X — X — X — X —</p> <p>4 4 4 2 2 2 2 12</p> <p>A D gis cis fis h E A A D D G=D IV V</p> <p>4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 + 2 8</p> <p>D VI IV V</p> <p>— X — X — X — X — X — (+ 1 Takt Pause)</p> <p>2 2 2 2 2 2 2 1</p>	<p>L A I</p> <p>8 8 2 2 2 2 2</p> <p>I</p> <p>8 8 2 2 2 2 2</p>
--	---

Obwohl die Wiederholung des Hauptabschnitts nach dem zweiten Teil coda-artig wirkt, da der erste und zweite Teil weitgehend, in den Seitenabschnitten sogar völlig parallel verlaufen, hat das Stück doch auch stark Züge der Dreiteiligkeit an sich, erweist sich somit in der Anlage als eine Verbindung des dreiteiligen Anfangssatzes der *Ricimero*-Sinfonie mit der bei Jommelli danach im ersten Satz üblichen Zweiteiligkeit.

Daß der erste Satz offen endet, ist in der Sinfonie Jommellis nicht ganz außergewöhnlich, wenn auch bedeutend seltener anzutreffen als in der älteren neapolitanischen Opernsinfonie. Allerdings gehen die Anfangssätze der Einleitungen zu *La passione* (1750) und *Ipermestra* (1751)²¹⁰ ohne Zäsur in den folgenden Satz (in ersterer ist dies bereits der Schlußsatz) über, es wird kein Halbschluß gebildet. Ein solcher Halbschluß, wie wir ihn aus dem ersten Satz der *Ricimero*-Sinfonie und jetzt auch aus dem ersten Satz der Einleitung zum Berliner *Artaserse* kennen, findet sich dagegen in dem in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Zeitraum innerhalb von Jommellis Sinfonien noch einmal in der Sinfonie zur *Didone abbandonata* (1. Fass., 1747)²¹¹, womit wir für die Berliner *Artaserse*-Sinfonie wiederum auf das Jahr 1747 verwiesen werden. Auch im ersten Satz der *Didone*-Einleitung werden nach dem zweiten Teil codaartig Glieder des Hauptabschnitts von Teil 1 wiederholt, allerdings nicht in solchem Umfang wie in der Einleitung zum Berliner *Artaserse*. Der Halbschluß am Ende des Stückes wird ebenfalls aus einem Unisono heraus erreicht. Die *Didone*-Sinfonie besitzt indessen im ersten Satz eindeutige Kontrastglieder.

In gewisser Weise „offen“ endet auch der erste Satz der Einleitung zur Zweitfassung des *Ezio* (1748).²¹² Auch für diese Sinfonie haben wir, in diesem Falle für die Eingangsfanfane, eine Beziehung zum ersten Satz der *Ricimero*-Sinfonie festgestellt. Sie weist noch eine weitere Gemeinsamkeit mit den Einleitungen zu dieser Oper sowie zur Berliner Fassung des *Artaserse* auf: es fehlen Kontrastglieder. Hier ist indessen gegenüber den gewohnten zweiteiligen Anfangssätzen Jommellischer Sinfonien noch weiter gekürzt, der gesamte zweite Teil ist entfallen. Damit endet auch die *Ezio*-Sinfonie im ersten Teil gleichsam offen, auf der V. Stufe der Ausgangstonart, die allerdings Tonikafunktion hat. Die Einleitung zum *Ezio* stellt somit eine weitere Stufe in dem Prozeß dar, der sich in der *Artaserse*-Sinfonie der Berliner Handschrift ankündigt, dann allerdings nicht weiterverfolgt wurde; mit der Einleitung zum *Artaserse* von 1749 kehrt Jommelli zur üblichen zweiteiligen Anlage des ersten Satzes (mit Kontrastgliedern) zurück.

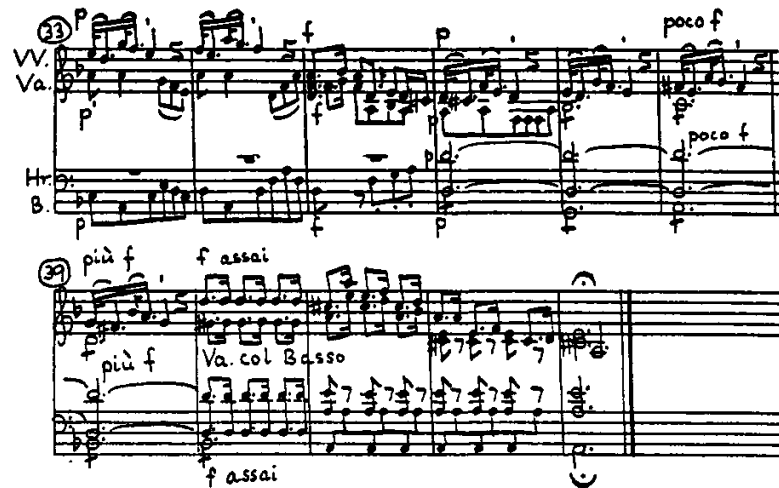
Mit der angeführten *Ezio*-Sinfonie verbindet die Einleitung zum Berliner *Artaserse* auch die Tatsache, daß nicht nur der erste, sondern auch der zweite Satz offen endet²¹³:

²¹⁰ Besprochen S. 378 f. u. 367 ff.

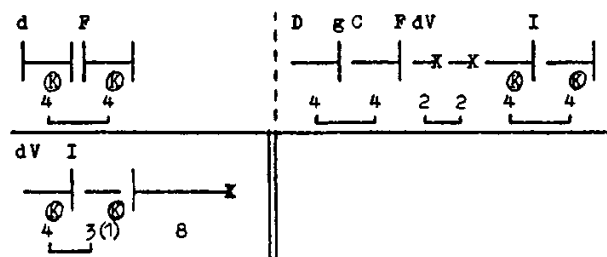
²¹¹ Vgl. S. 340.

²¹² Besprochen S. 345.

²¹³ Vgl. S. 394 f. Von den in der vorliegenden Arbeit behandelten Sinfonien Jommellis hat sonst nur noch die Einleitung zum *Eumene* (1. Fass., 1742) einen offen endenden Mittelsatz (vgl. S. 380). Dort besorgt die Öffnung jener bekannte Quartgang, der besonders in den Mittelsätzen früherer neap. Opernsinfonien häufig an-



Als Vorstellung liegt diesem Stück²¹⁴ ein Satztypus zugrunde, der dann in den Mittelsätzen der Einleitungen zu *Attilio Regolo* und *Baiazette* (beide 1753) wiederkehrt.²¹⁵ Der Satz ist somit periodisch strukturiert und nicht, wie in Jommellis Sinfonien in dieser Zeit für $\frac{3}{4}$ -Mittelsätze üblich, dem Gerüstbau verpflichtet. Ungewöhnlich ist die Mitwirkung von Hörnern, die hier bei Jommelli im Mittelsatz zum ersten Mal auftreten. Außer an der aus dem Beispiel ersichtlichen Stelle wirken sie noch in T. 20–22 und 24–26 in ähnlicher klanglich stützender Funktion mit (a due auf a). Bau des Satzes:



Einmalig in den Opernsinfonien Jommellis vor der Stuttgarter Zeit ist der auftaktige Beginn des Schlußsatzes²¹⁶:

zutreffen ist. Die als Halbschluß erreichte V. Stufe wird jedoch nicht über mehrere Takte ausgebreitet, wie dies im zweiten Satz der *Ezio*- und der Berliner *Artaserse*-Sinfonie der Fall ist. Dieses Aushalten der V. Stufe erinnert an die breiten Tonika-glieder am Schluß der $\frac{3}{4}$ -Mittelsätze Jommellis, die Gerüstbau aufweisen (besprochen S. 388 ff.).

²¹⁴ Incipitkatalog Nr. 155.

²¹⁵ Vgl. S. 398 ff.

²¹⁶ Die Trp. verdoppeln die Hr. in der Oberoktave.



Das Außergewöhnliche dieses Auftakts wird ganz deutlich, wenn wir den Schlußsatz der Sinfonie des *Artaserse* von 1749 danebenstellen. Er geht mit seinen Kopfgliedern ganz offensichtlich auf das vorliegende Stück zurück.²¹⁷ Der Auftakt ist nun aber wieder verschwunden, allerdings jeweils nur im ersten der stets zweifach vorhandenen Kopfglieder, während er vor der Wiederholung bleibt (vgl. das dritte Achtel in T. 49 des zitierten Beispiels). Das Achtel vor der Wiederholung wird aber nun aus dem Zusammenhang heraus nicht mehr als auftaktig empfunden, sondern lediglich als Verbindungston, über den zur hohen Ausgangslage zurückgekehrt wird. Außergewöhnlich im letzten Satz der Berliner *Artaserse*-Sinfonie ist auch der Schluß²¹⁸:



Das Stück ist zweiteilig, am Ende eines jeden Teiles wird der Kopfschritt nochmals gebracht. Im zweiten Teil werden dabei Stauungsglieder eingefügt, zunächst der Viererblock mit der typischen rhythmischen Dynamisierung. Dieser Block wird hier unmittelbar wiederholt, was bei Jommelli zumindest innerhalb des in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Zeitraums sonst nie anzutreffen ist. Darauf folgt noch ein weiterer, diesmal zweitaktiger Tonikablock, wie wir ihm dann wieder im Schlußsatz der *Ezio*-Sinfonie von 1748 begegnen.²¹⁹

Die Feststellung, daß Jommelli für die Sinfonie des *Artaserse* von 1749 auf die Einleitung der früheren Fassung zurückgriff, gilt auch für den An-

²¹⁷ Vgl. S. 413 bzw. das Incipit im Katalog Nr. 154.

²¹⁸ Die Hr. verdoppeln die Trp. in der Unteroktave.

²¹⁹ Vgl. S. 414.

fangssatz. So hat der Beginn der Einleitung des Berliner *Artaserse* offensichtlich die Takte 23 ff. des ersten Satzes der *Artaserse*-Sinfonie von 1749 beeinflußt²²⁰:



Die Takte 27—34 entsprechen sich in beiden Anfangssätzen. Man vgl. ferner das letzte Kadenzglied (T. 59/60) im ersten Teil des ersten Satzes der Berliner Sinfonie mit T. 47/48 im ersten Satz der Einleitung von 1749 (Tripelgriffe der Violinen!). Dieser Rückgriff der *Artaserse*-Sinfonie von 1749 auf die Einleitung der Berliner Partitur unterstreicht nochmals die Verfasserschaft Jommellis für die Berliner Fassung der Oper.

²²⁰ Vgl. das Beispiel S. 346.

VIII.

SINFONIEN UNRICHTIGER UND ZWEIFELHAFTER ZUSCHREIBUNG

Innerhalb des Materials für die vorliegende Arbeit hat sich eine ganze Anzahl von Sinfonien angesammelt, die zwar einem der hier behandelten Komponisten zugeschrieben werden, aber aus irgendwelchen Gründen aus den unzweifelhaft echten Sinfonien Porporas, Vincis, Pergolesis, Leos und Jommellis auszuschneiden sind. Vielfach konnte der wirkliche Verfasser ermittelt werden. In diesem Kapitel sollen nun einzelne Fälle mitgeteilt und besprochen werden.¹ Die Werkverzeichnisse können dadurch in vielen Punkten korrigiert werden. Grundsätzlich ist dabei zu beachten, daß mir von den einzelnen Bühnenwerken bzw. Oratorien in der Regel nur die Einleitungssinfonie bekannt ist, so daß irgendwelche Berichtigungen zunächst nur für sie Gültigkeit haben und nur bedingt auf das ganze Werk bezogen werden dürfen. Indessen werden die für die Sinfonien mitgeteilten Ergebnisse meist auch für das gesamte Werk Geltung haben. Überprüfen konnte ich dies nur in Einzelfällen.

Vorangeschickt sei den Ausführungen ein kurzer Exkurs zur Frage der von mir im folgenden vorgenommenen Lokalisierungen der Kopisten, d. h. zur Frage der Feststellung der Orte, an denen die von mir benutzten Handschriften, soweit sie nicht Autographen sind, geschrieben wurden. Solche Lokalisierungen beruhen auf Vergleichen innerhalb meiner Materialsammlung. Der Opernbetrieb benötigte zur Erstellung von Partituren und Stimmen für die Aufführungen eine ganze Anzahl von Kopisten. Diese gehörten meist einer größeren Gruppe von Schreibern an, die zusammen eine Art Handwerksbetrieb bildeten.² Dadurch ergeben sich trotz aller individuellen Züge der einzelnen Schreiberhand gemeinsame Merkmale, die für den jeweiligen Ort typisch sind und Lokalisierungen der Kopien ermöglichen. Solche Lokalisierungen können für die Quellenkritik von wesentlicher Bedeutung sein, da die Reinschriften meist am Ort der Erstaufführung entstanden, auch dann, wenn der Komponist von auswärts kam. Der Grund liegt darin, daß dieser seine Partitur erst nach gründlichem Studium der örtlichen Verhältnisse (d. h. vor allem erst nach Vertrautheit mit den Möglichkeiten der Gesangskräfte) fertigstellte und dann einem der ortsansässigen Theaterkopisten zur Reinschrift übergab. Dieser verteilte die Arbeit, die kaum von einem einzel-

¹ Vollständige Aufzählung im Incipitkatalog.

² Zur Einführung in den noch jungen Zweig der Kopistenforschung, die für das 18. Jh. eine wichtige Rolle spielt, vgl. D. Bartha / L. Somfai, Haydn als Opernkapellmeister, Budapest/Mainz 1960, S. 404 ff.

nen Schreiber bewältigt werden konnte — für eine Aufführung waren in der Regel zwei Partituren und eine relativ große Anzahl von Stimmen nötig —, an seine Arbeitskollegen. Somit kann man aus einer Kopie auf den Ort der Aufführung schließen. Stimmt der bekannte Ort der Erstaufführung nicht mit der Herkunft einer Kopie überein, so kann das Exemplar eine spätere Aufführung an einem anderen Ort repräsentieren und dann möglicherweise eine Zweitfassung oder Bearbeitung des Werkes darstellen. Beabsichtigte ein Theater eine Wiederaufführung eines Werkes ohne Mitwirkung des Komponisten, so bestellte es sich das Mustere Exemplar nicht etwa bei diesem, sondern beim Theater der Erstaufführung.³ Diese Kopie, die somit wieder auf den Ort der Erstaufführung zurückweist, wurde an den Auftraggeber gesandt und meist als Grundlage für eine die Verhältnisse des neuen Aufführungsortes berücksichtigende Bearbeitung benutzt. Handelte es sich dabei nicht nur um kurze Einlagen, sondern um einschneidende Änderungen, so entstand eine neue Reinschrift, die nun eine Schreiberhand des neuen Aufführungsortes hergestellt hat.⁴

1.

Porpora

Für Porpora liegt neben den Werkverzeichnissen in MGG⁵ und EdS⁶ eine gründliche Studie von Fr. Walker vor⁷, auf die ich mich hier und im Incipitkatalog für Porpora vor allem stütze. Außerdem kann jetzt auch eine Monographie über die Sinfonien Porporas von A. Mayeda benutzt werden.⁸

³ Dies bezeugen die unzähligen, über ganz Europa verstreuten Opernpartituren aus dem 18. Jh., die fast immer am Ort der Erstaufführung geschrieben sind. Vgl. hierzu A. Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, Cambridge 1948, S. 425, u. Ursula Kirkendale, A. Caldara. Sein Leben und seine ven.-röm. Oratorien, Graz/Köln 1966, S. 111. Dieses Umgehen des Komponisten geschah aus finanziellen Gründen; man hatte nur die Arbeit des Kopisten zu bezahlen und ersparte sich das Honorar für den Autoren. Vgl. hierzu A. Sandberger, Aus der Korrespondenz des pfälzbayerischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem röm. Ministerresidenten, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 1, München 1921, S. 219.

⁴ Vgl. z. B. die Hss. von *Vincis Medo* in *Wien NB* und *Alessandro nell'Indie* in *München StB*.

⁵ Anna Mondolfi, Art. *Porpora*, Bd. 10 (1962), Sp. 1455 ff.

⁶ Dies., Art. *Porpora*, Bd. 8 (1961), Sp. 343 ff.

⁷ A Chronology of the Life and Works of N. Porpora, in: *Italian Studies* 6 (1951), S. 29 ff. Walker ist auch der Verfasser des Art. *Porpora* in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Aufl. (hrsg. v. E. Blom), London 1954, Bd. 6, S. 876 ff. (Werkverzeichnis S. 880 f.). Eine weitere Arbeit von U. Prota-Giurleo, *Per una esatta biografia di N. Porpora*, in: *La Scala* Jan. 1957, stand mir nicht zur Verfügung.

⁸ Die Sinfonien von N. A. Porpora, in: *Annuario des Istituto Giapponese di*

Die *Berliner StB* besitzt ein Manuskript mit der Überschrift *Oratorio a cinque voci*⁹, das von Porpora herrühren soll. Die Handschrift ist in Venedig geschrieben¹⁰, das Werk ist also wohl für diese Stadt entstanden und dort aufgeführt worden. Auf dem Titelblatt findet sich außer der angeführten Überschrift auch das Datum 1700, beides von der Hand des Kopisten. Dieses Datum dürfte auch der Entstehungszeit der Kopie entsprechen, so daß das Manuskript wohl direkt mit der Aufführung dieses Oratoriums zusammenhängt. Über die Überschrift ist von einer späteren Hand der Name *Porpora* gesetzt. Alle diese Einträge wurden, ebenfalls von einer späteren Hand, auf der ersten Seite der Sinfonie wiederholt. Schon das offenbar korrekt angegebene Datum schließt eine Autorschaft Porporas (geb. 1686) für dieses Werk mit größter Wahrscheinlichkeit aus. Dies unterstreicht die Sinfonie — sie ist nur für Streicher gesetzt —, die nicht von Porpora stammen kann.¹¹ Sie ist in allen drei Sätzen Tanztönen nachgebildet, im ersten der Allemande (Wiederholungszeichen!), im zweiten der Sarabande¹², im dritten der Giga. Eine solche Einleitungssinfonie hat weder Porpora noch einer der anderen von mir behandelten Neapolitaner geschrieben. Die fragliche Sinfonie weist vielmehr nach Oberitalien und kann gut in Venedig entstanden sein. Den Komponisten der Sinfonie und damit des Oratoriums kann ich nicht angeben.

Von Porporas Oratorium *Il trionfo della Divina Giustizia* (1716, Neapel) hat sich der erste Teil in einer Handschrift in *Hamburg StUB* erhalten. Dem Werk geht eine *Ouverture* in *d*-Moll für Streicher voran, die drei Sätze

Cultura Rom 5 (1967/68), S. 27 ff.; Incipitkatalog S. 67 ff. Ein ausführliches Werkverzeichnis für Porpora bietet Mayeda in seiner ungedruckten Diss.: N. A. Porpora als Instrumentalkomponist, Wien 1967.

⁹ Textanfang *Legan l'alme*. Die Hs. stammt offenbar aus J. Fr. Reichardts Besitz. Vgl. E. L. Gerber, Art. *Porpora*, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1812—1814 (ND Graz 1966), Tl. 3, Sp. 750 (s. auch Mayeda S. 28).

¹⁰ Sie zeigt eine ganz ähnliche Schrift wie das Ms. *Wien NB 17700* (A. Caldara, *Il martirio di S. Caterina*; erste Seite der Sinfonie abgebildet bei Kirkendale, Tf. 3 der am Schluß der Arbeit mitgeteilten Faksimiles von Caldara-Hss.), deren Kopist von Kirkendale (S. 108) als römisch bezeichnet wird. Meiner Ansicht nach ist auch hier der Schreiber nach Venedig zu lokalisieren. Für die Erstaufführung von Caldaras Oratorium (Kirkendale S. 116: Rom 1708) wäre dann ein früheres Datum in Venedig anzunehmen.

¹¹ Katalog Nr. 52. Man beachte, daß C-Dur als Sinfonietonart in keiner der in der vorliegenden Arbeit behandelten gesicherten Sinfonien verwendet wird. Mayeda (S. 29) hält die Zuschreibung des Oratoriums an Porpora auf Grund der Untersuchung der Sinfonie auch „von der stilistischen Seite her gerechtfertigt“.

¹² Altertümlich ist die Notierung im $\frac{3}{2}$ -Takt, die sich z. B. auch im Mittelsatz von A. Scarlattis *Rosaura*-Sinfonie findet (1690; vgl. S. 173).

hat.¹³ Auf einen langsamen Einleitungsteil im C -Takt (ohne Tempomärke), der dem langsamen Beginn einer französischen Ouvertüre ähnelt, folgt ein zweiteiliges *Allegro*-Stück mit Wiederholungszeichen. Es zeigt zu Beginn Ansätze zu einer Fuge und erinnert somit an den raschen Teil der französischen Ouvertüre. Dieser Satz mündet offen in einen langsamen Abschnitt (*Adagio*), der ebenfalls offen endet, so daß die Instrumentaleinleitung des Oratoriums sich zum ersten Chor hin öffnet. Eigenartig ist allerdings, daß diese Öffnung weder zur V. Stufe der Tonart der Einleitung *d*-Moll noch zu derjenigen der Tonart des ersten Chores *B*-Dur führt, sondern nach *g* V. Eine solche harmonische Wendung an der Nahtstelle zwischen der Instrumentaleinleitung und dem ersten Vokalstück des Oratoriums ist durch nichts begründet, und ich kann mir das Nebeneinander von *g* V und *B* I nur so erklären, daß Einleitung und Eröffnungchor ursprünglich nicht zusammengehört haben. Ich nehme an, daß die Instrumentaleinleitung nicht von Porpora stammt, sondern von einem Bearbeiter des Oratoriums an die Spitze des Werkes gesetzt wurde, anstelle der von Porpora komponierten Sinfonie. Daß dabei auf das tonale Verhältnis von Einleitung und Eröffnungchor keine Rücksicht genommen wurde (was sonst in den Werken der in der vorliegenden Arbeit behandelten Neapolitaner immer festgestellt werden kann), spricht nicht für den Bearbeiter.

Gegen die Autorschaft Porporas für diese *Ouverture* lassen sich aber auch Gründe in der Einleitung selbst finden. Porpora hat vor den französischen Ouvertüren seiner Werke für London in den 30er-Jahren, die wohl unter dem Einfluß der Händelschen Operneinleitungen entstanden, keine der französischen Ouvertüre nachgebildeten Einleitungen geschrieben. Seine zweisätzigen Sinfonien beginnen mit einem relativ raschen Marschsatz.¹⁴ Vor der Londoner Zeit wird von Porpora auch nie eine Molltonart in den Einleitungen als Haupttonart benutzt. Das Fugato beherrscht Porpora besser als es der zweite Satz der vorliegenden Einleitung zeigt. Vor allem finden sich in Porporas fugierten Sätzen auch nie Wiederholungszeichen. Keine einzige seiner Sinfonien endet offen.

Porporas Oratorium wurde zuerst 1716 in Neapel aufgeführt. Die Handschrift in *Hamburg StUB* wurde jedoch nicht in Neapel, sondern wahrscheinlich in Mailand geschrieben.¹⁵ Da Walker in seiner Studie auf Grund des erhaltenen Librettos eine Aufführung am vierten Dienstag der Fastenzeit 1725 (= 13. März) am herzoglichen Hof zu Mailand belegt¹⁶, dürfen wir

¹³ Incipitkatalog Nr. 6.

¹⁴ Auch die der frz. Ouvertüre äußerlich am nächsten stehende Einleitung zur *Serenata a tre voci* (1712). Vgl. S. 133 f.

¹⁵ Ein sicheres Urteil traue ich mir nicht zu, da mir die Mailänder Kopistenschrift nicht genügend bekannt ist.

¹⁶ S. 40. Die Erstaufführung von 1716 kennt Walker nicht.

annehmen, daß die Hamburger Partitur von Porporas *Il trionfo della Divina Giustizia* das Oratorium in einer ohne Mitwirkung des Komponisten vorgenommenen Bearbeitung überliefert, die 1725 in Mailand zur Aufführung kam.

Die Leipziger Stadtbibliothek besitzt die Handschrift einer Oper *Griselda*, die immer noch in den Werkverzeichnissen Porporas aufgeführt wird, obwohl sie mit diesem Komponisten nichts zu tun hat. Diese Tatsache hat H. Junker schon vor Jahren festgestellt und auf einem Vorklebeblatt in der Handschrift ausdrücklich vermerkt: „Diese Oper ist nicht von Porpora, sondern von *Pietro Torri*, die vollständige Partitur (Manuscript) liegt auf der Staatsbibliothek *München*.“¹⁷ Ich habe diesen Hinweis anhand der Sinfonien überprüft, er unterliegt keinem Zweifel. Offenbar ist er aber nicht über die Leipziger Bibliothek hinausgelangt, so daß auch noch die neuesten Verzeichnisse der Werke Porporas in MGG und EdS die Oper als ein Werk des Neapolitaners aufführen.¹⁸ Da die Verfasserschaft Torris für die Oper einschließlich der Sinfonie eindeutig feststeht, ist es unnötig, auf die Musik selbst einzugehen.¹⁹ Es soll lediglich kurz die Frage angeschnitten werden, wie es zu der falschen Zuschreibung kommen konnte.

Die Münchener Handschrift, aus der Zeit der Aufführung stammend²⁰, nennt auf dem Titelblatt ursprünglich weder einen Komponisten noch ein Aufführungsdatum. Erst von einer späteren Hand, vermutlich im 19. Jahrhundert, wurden die Zusätze *del Sige. Nicolo Porpora* und 1735 angebracht, die dann von Junker nach Feststellung des richtigen Komponisten durchgestrichen und durch einen Verweis auf *Torri* im Katalog ersetzt wurden. Die unrichtigen Angaben übernahm der „Korrektor“ aus F. J. Lipowskys *Baierischem Musiklexikon* (München 1811). Hier wird in den Tabellen auf S. 429 unter 1735 eine *Griselda* angeführt, deren Textdichter D. Lalli²¹ und deren Komponist Porpora sein soll. Ganz offenbar ist aber Lipowsky ein Opfer eigener ungenauer Schreibweise geworden. Er führt nämlich auf der Gegenseite (428) unter 1724 ebenfalls eine *Griselda* an, jedoch ohne jegliche weitere Angaben. Darunter steht unter dem gleichen Datum der Eintrag

¹⁷ Vgl. hierzu H. Junker, Einleitung zu DTB 19/20 (1920), S. XXI u. XXIX. Die kursiv geschriebenen Wörter im Original unterstrichen.

¹⁸ Sie ist dadurch in MGG doppelt verzeichnet, da sie auch im Art. *Torri*, Bd. 13 (1966), Sp. 574 (O. Kaul) genannt wird. Mayeda weist in seiner Diss. S. 25 f. auf den richtigen Komponisten hin. Im Incipitkatalog seiner Studie über die Sinfonien Porporas führt er die Oper nicht auf. Er hätte wenigstens vermerken sollen, weshalb er das Werk ausscheidet. So denkt der Benutzer eher an ein Versehen als an eine Richtigstellung des Porporaschen Werkverzeichnisses.

¹⁹ Incipitkatalog Nr. 51.

²⁰ 12. Okt. 1723; wiederaufgeführt 1735. Vgl. Junker a.a.O. und H. Bolongaro-Crevenna, *L'arpa festante*, München 1963, S. 227 u. 230.

²¹ Lipowsky schreibt *Salli*. Der wirkliche Librettist ist A. Zeno.

der Oper *Damiro e Pitia* mit dem Textdichter D. Lalli und dem Komponisten N. Porpora.²² Beide Einträge sind aber vom Drucker keineswegs so säuberlich getrennt, daß die Angaben bei *Damiro e Pitia* nicht auch auf *Griselda* bezogen werden könnten. Diese ungenaue Anordnung muß schon in der Tabelle im Manuskript Lipowskys gestanden haben; denn nur so ist es zu erklären, daß beim Eintrag von 1735 Textdichter und Komponist von *Damiro e Pitia* für die *Griselda* übernommen wurden. Anscheinend vermerkte sich Lipowsky für 1735 ursprünglich nur die Tatsache, daß die *Griselda* eine Wiederholung der gleichnamigen Oper von 1724 sei und übernahm dann bei der Ausarbeitung der Tabelle aus den nicht scharf getrennten Einträgen von 1724 unabsichtlich für die *Griselda* falsche Angaben.

Die Leipziger Handschrift²³ wurde im 19. Jahrhundert in München vermutlich vom Münchner Manuskript abgeschrieben, und zwar bevor in München die Zusätze eingetragen wurden, da das Datum 1735 in der Leipziger Partitur nicht erscheint. Hier wurden vielmehr Name des Komponisten und Datum der Aufführung aus dem Eintrag Lipowskys unter 1724 hinzugefügt²⁴; der Schreiber machte dabei den gleichen Fehler wie schon Lipowsky, er bezog den Komponisten von *Damiro e Pitia*, also Porpora, auf *Griselda*. Die Leipziger Handschrift stammt aus der Bibliothek C. F. Beckers.²⁵ Die falsche Angabe des Komponisten wurde durch R. Eitners Quellen-Lexikon²⁶ verbreitet und bis heute nicht berichtigt.

Von Porporas Oper *Germanico in Germania* (1732, Rom) hat sich keine Quelle erhalten. Doch findet sich in *Hamburg StUB* eine Partitur der Sinfonie. Sie stammt aus London. Betrachtet man die Ecksätze, so besteht kein Zweifel, daß es sich um eine Sinfonie Porporas aus den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts handelt.²⁷ Den ersten Satz bildet das in dieser Zeit typische von der Fanfare geprägte Stück für volles Orchester, wie es etwa die Sinfonie zu Porporas *Issipile* (1733) einleitet.²⁸ Der Schlußsatz ist ein dem $\frac{3}{4}$ -Menuett nachgestaltetes Stück, vergleichbar etwa mit dem letzten Satz der Einleitung zum *Mitridate* (1. Fass., 1730).²⁹ Auffallend ist allerdings, daß das Blech sehr hoch geführt wird. Der gemeinsame Part der Trompeten

²² Von dieser Oper Porporas ist die Musik nicht erhalten.

²³ Sie enthält nicht die vollständige Oper, sondern nur zwölf Stücke daraus.

²⁴ Jetzt überklebt. Der Hinweis auf Lipowsky und das Jahr 1724 ist noch zu lesen.

²⁵ Stempel in der Hs.

²⁶ Leipzig 1900—1904 (ND Graz 1959), Bd. 8, S. 22. Eitner gibt nur das Jahr 1724 an, jedoch nicht den Aufführungsort München, weshalb seitdem die Oper bezüglich des Aufführungsortes mit einem Fragezeichen versehen wird. Vgl. Walker S. 40 und 61 sowie die Werkverzeichnisse.

²⁷ Incipitkatalog Nr. 25.

²⁸ Besprochen S. 160 f.

²⁹ Vgl. S. 187 f.

und Hörner reicht bis zum 16. Naturton, die Hörner gehen an einigen Stellen (an denen die Trompeten pausieren) sogar noch darüber hinaus, bis zum 20. Naturton. Solche Blechbläserparte finden sich sonst nirgends in den Sinfonien Porporas, auch nicht in denen der anderen von mir behandelten Neapolitaner.³⁰ Es muß an der Sinfonie zum *Germanico* in der Fassung der Hamburger Partitur ein Bearbeiter am Werk gewesen sein, der die Parte des Blechs, besonders die der Hörner, für tüchtige Solisten ausgearbeitet hat. In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß im gleichen Manuskript, das mehrere Instrumentalwerke umfaßt, unmittelbar auf die *Germanico*-Sinfonie tatsächlich ein Hornkonzert folgt, eingetragen von demselben Schreiber, der auch Porporas Sinfonie kopiert hat.

Der Mittelsatz ist ein kurzes, zweiteiliges Stück mit Wiederholungszeichen, geschrieben für die beiden Hörner in solistischer Funktion und Streicher mit Oboen:



Ein solches Stück ist ungewöhnlich für eine Sinfonie Porporas, ja für die neapolitanische Opernsinfonie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt. Das Blech wird hier nur ganz vereinzelt auch für den Mittelsatz verwendet, doch nie in solistischer Funktion.³¹ Der vorliegende Satz kann kaum von Porpora stammen. Er dürfte vielmehr vom Bearbeiter der Sinfonie, der auch die Rahmensätze, namentlich den ersten Satz, in den Blechbläserparten einer Bearbeitung unterzog, um die Trompeten und vor allem die Hörner als Solisten herauszustellen, als Ersatz für den ursprünglichen, von Porpora herührenden Mittelsatz komponiert worden sein.

In *Neapel Cons.* findet sich das Manuskript einer Oper *Tolomeo Re d' Egitto*, als deren Komponist Porpora angegeben wird, ohne daß über Ort und Zeit der Aufführung irgendetwas bekannt wäre.³² Die Handschrift ist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London geschrieben worden, der Name *Porpora* wurde von einer Hand wohl des 19. Jahrhunderts unter

³⁰ Vgl. o. S. 53 u. 55.

³¹ Vgl. S. 60 ff.

³² Walker vermutet (S. 50): „This is probably not the original title“.

den Titel gesetzt. Der Oper geht eine gekonnte französische *Ouverture* voran, die in ihrer Qualität kaum von Porpora stammen kann.³³ Die Herkunft der Handschrift läßt sofort an G. Fr. Händel denken. Tatsächlich stellte es sich heraus, daß es sich bei der fraglichen Oper um Händels *Tolomeo* (1728, London)³⁴ handelt, also um ein Werk gerade desjenigen Meisters, als dessen Rivale Porpora in London auftrat.³⁵

Der *Katalog Breitkopf* bietet im Supplement 1 (Leipzig 1766) auf S. 17 *III. Sinf. del Sigr. Porpora* an, zwei für Streicher in C- und D-Dur und eine für zwei Hörner, zwei Oboen und Streicher in D-Dur. Ein handschriftlicher Stimmensatz dieser drei Sinfonien aus der Breitkopfschen Offizin findet sich in *Wien GfM*.³⁶ Mayeda, der auf diese Sinfonien relativ ausführlich eingeht³⁷, erscheint „die überlieferte Autorschaft ziemlich zweifelhaft“. Im Verlauf seiner Untersuchung, der er die zitierte Bemerkung voranstellt, mildert er sein Urteil allerdings wieder, vor allem für die D-Dur-Sinfonie mit Bläsern.

Für mich steht es fest, daß die drei Sinfonien nicht von Porpora stammen. Es spricht vieles dafür, daß die Komponisten der Werke — vermutlich handelt es sich um drei verschiedene Namen — in Oberitalien, vielleicht in Venedig zu suchen sind. Die beiden Streichersinfonien sind keine Operneinleitungen, sondern gehören dem Bereich der Camera an. Die D-Dur-Sinfonie mit Bläsern könnte ursprünglich einem Bühnenwerk oder einem Oratorium vorangegangen sein. Die D-Dur-Sinfonie für Streicher, in *Wien GfM* als Quartett-Sinfonie überliefert (so auch im *Katalog Breitkopf* angeboten), ist eigentlich eine Trio-Sinfonie für zwei Violinen und Basso. Die Violastimme des Manuskripts stellt lediglich einen Col-basso-Part mit festgelegten geringfügigen Veränderungen im Rhythmus dar.³⁸ In dieser Gestalt, als Orchester-Trio, ist die Sinfonie in Paris um 1756 auch gedruckt worden, und zwar unter dem Namen Bernasconis.³⁹ Ob diese Zuschreibung stichhaltig ist, kann ich nicht entscheiden. Mit dem Bild der Bernasconischen Operneinleitung stimmt die Sinfonie nicht überein. Daraus Schlüsse ziehen zu wollen, wäre

³³ Incipitkatalog Nr. 56.

³⁴ GA Bd. 76.

³⁵ Mayeda (S. 51 f.) kann nicht entscheiden, ob es sich bei der *Ouverture* um ein Werk Porporas handelt oder nicht.

³⁶ Katalog Nr. 53—55. Daß es sich um von Breitkopf gelieferte Stimmen handelt, zeigt sich, abgesehen davon, daß die Schrift nach Leipzig weist, daran, daß die Sinfonien in der Ordnung des *Katalogs Breitkopf* aufeinanderfolgen und daß wie im Katalog der Name des Komponisten ohne den Vornamen angegeben wird.

³⁷ S. 57 ff.

³⁸ Orchester-Trios wurden wohl in der Praxis mit Col-basso-Violen ausgeführt.

³⁹ Vgl. den Incipitkatalog.

aber verfehlt, da es sich um zweierlei Bereiche handelt, den des Theaters und den der Camera. Ein Vergleich wäre nur innerhalb der gleichen Gattung möglich. Ich kenne aber die Streichersinfonien von Bernasconi nicht.

2.

Vinci⁴⁰

Die *Berliner StB* (Amalien-Bibliothek) besitzt unter dem Namen Vinci handschriftlich zwei Oratorien mit den Titeln *Il sacrificio di Iepht* und *Gionata*. Beide Handschriften stammen aus Venedig und sind dort in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben worden. Die Titelblätter rühren allerdings nicht von den Schreibern der Manuskripte her, sondern von einem anderen venezianischen Kopisten, der sogar namentlich zu fassen ist, von Giuseppe Baldan.⁴¹ Charakteristisch für ihn ist eine ungemein reich verschnörkelte Zierschrift, die der Schreiber des *Gionata*-Manuskripts in ungekonnter Manier nachahmt.

Das Titelblatt dieser Handschrift lautet: *Gionata / Oratorio / Sacro / 1712 / Musica / Del Sigr. Leonardo Vinci*. Betrachtet man die Einleitung, eine französische *Ouverture* mit zwei weiteren Sätzen (Mittel- und Schlußsatz der italienischen Sinfonie), so kommt man auch bei einer nicht sonderlich gründlichen Kenntnis der neapolitanischen Opernsinfonie zu dem Schluß, daß sowohl die Datierung als auch der angegebene Komponist nicht zutreffen können.⁴² Vinci hat keine französischen *Ouvertüren* geschrieben. Die

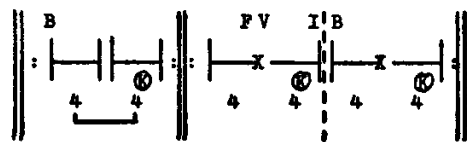
⁴⁰ Für Vinci wurden die Werkverzeichnisse der Art. *Vinci*, EdS Bd. 9 (1962), Sp. 1705 f., und MGG Bd. 13 (1966), Sp. 1661 ff., beide von H. Hücke, benutzt.

⁴¹ Schriftproben bei Bartha/Somfai S. 428; charakteristische Titelblätter auch im Katalog *Uppsala UB/Slg. Gimo*, hrsg. v. A. Davidsson, Uppsala 1963, Tf. zw. S. 64/65, Fig. 6, und in *Enciclopedia della musica* Bd. 3, Tf. XCV zw. S. 190/91, Abb. 2. Dieser Schreiber wird von Eva R. Blechschmidt (Die Amalienbibliothek, Berlin 1965, *Berliner Studien zur Musikwiss.* Bd. 8; zu den beiden Hss. vgl. S. 169 f.), die ihn nicht namentlich kennt, mit *L. Vinci I* bezeichnet. Der Verfasserin ist es nicht aufgefallen, daß Baldan nur die Titelblätter geschrieben hat. Die Schreiber der beiden Hss. selbst sind nicht identisch.

⁴² Incipits Nr. 79. Die Unhaltbarkeit dieses frühen Datums hat im Hinblick auf das ganze Werk schon A. Schering, *Gesch. d. Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 183, unterstrichen und das Oratorium, in der Annahme, es handle sich um das bekannte (von Caldara 1728 zuerst vertonte) Libretto A. Zenos, in die Zeit nach 1728 datiert. Diese Annahme ist freilich nicht richtig. Das Textbuch dürfte vielmehr erst gegen Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Es liegt auch Pampanis *L'obbedienza di Gionata* (1756, München; Angaben nach Schering S. 195) zugrunde (Ms. *München StB*; in dieser Hs. wird der Textdichter auf dem Titelblatt mit seinem Arkadiernamen genannt, wobei leider der entscheidende erste Teil nicht mehr ganz lesbar ist: . . . *oricio Aretusio*).

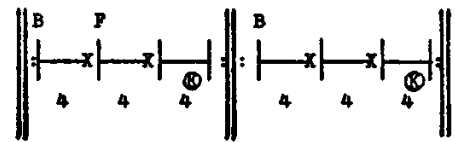
strenge, völlig regelmäßige Periodisierung des Mittel- und Schlußsatzes (sogar das Fugensubjekt in der eigentlichen Ouvertüre ist ein geschlossener Achtakter):

Mittelsatz



(die Kadenzglieder der Außenteile entsprechen sich)

Schlußsatz



(beide Teile entsprechen sich, abgesehen vom verschiedenen Kadenzziel)

weist in die Mitte des 18. Jahrhunderts, ebenso die Bezeichnung *sempre piano* im Mittelsatz, die z. B. in den Mittelsätzen Jommellischer Sinfonien häufig anzutreffen ist (sie ersetzt die älteren Ausdrücke *sotto voce* und *a mezza voce*). Da das Manuskript in Venedig geschrieben worden ist, war es sinnvoll, in Werkverzeichnissen venezianischer Komponisten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts nach einem gleichnamigen Oratorium zu suchen. Tatsächlich gelang es auf diese Weise, den richtigen Komponisten, G. B. Pescetti, festzustellen. Eine Handschrift des fraglichen *Gionata* unter Pescettis Namen besitzt *Padua Ant.*, wobei die Richtigkeit der Autorenangabe durch das ebda. erhaltene dazugehörige Textbuch (Padua 1769) erwiesen ist.⁴³

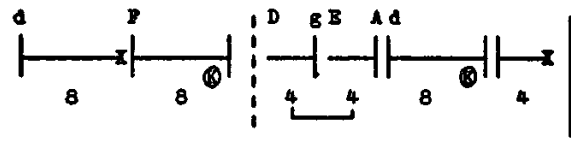
Das Titelblatt der anderen Handschrift lautet: *Oratorio / Sacro / Il Sacrificio di Jepht / Del Sigr. Leonardo Vinci*. Darunter steht, ebenfalls von der Hand Baldans, aber in normaler Schrift: „Dies war sein letztes Werk, das er verfertigte, ehe er an Gift starb.“⁴⁴ Die *Sinfonia* dieses Oratoriums kann unmöglich von Vinci komponiert sein.⁴⁵ Das zeigt schon der erste Satz mit den für Vincis Operneinleitungen völlig ungewöhnlichen Wiederholungszeichen. Es handelt sich um einen ausgebildeten dreiteiligen „Sonatensatz“ mit Exposition und Reprise und dem u. a. auch für die venezianischen Opernsinfonien typischen Ankadenzieren der VI. Stufe im Mittelteil. Auch hier findet sich wieder die streng durchgeführte Periodisierung des Mittel- und Schlußsatzes:

⁴³ Da Pescetti schon 1766 starb, kann es sich hierbei nicht um die Erstaufführung des Oratoriums handeln. Das Werkverzeichnis in MGG (Mira Buonomini, Art. *Pescetti*, Bd. 10 [1962], Sp. 1108) gibt keine Daten an.

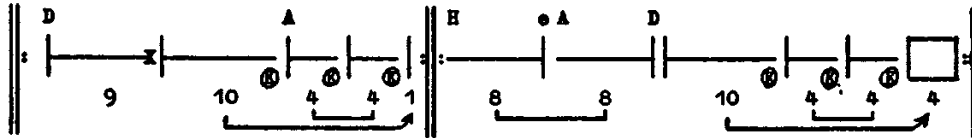
⁴⁴ *Questa fù l'ultima Opera sua, che fece, che morì avvelenato.*

⁴⁵ Incipits Nr. 81. Die Hr. sind tp. im Violinschlüssel notiert (trotzdem 2 # als Schlüsselvorzeichnung), eine Schreibweise, die Vinci für D-Hr. nie verwendet.

Satz 2



Satz 3



wobei im letzten Satz durch Dehnungen ungeradzahlige Glieder entstehen.⁴⁶ Somit wird auch für diese Sinfonie (und damit sicher für das ganze Werk) eine Entstehungszeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts anzunehmen sein. Der Komponist, der nicht festgestellt werden konnte, dürfte wiederum in Venedig zu suchen sein. Möglicherweise repräsentiert die Handschrift B. Galuppi's Oratorium *L'Iepht o sia il trionfo della religione* (1749, Florenz), von dem sonst kein Exemplar bekannt ist.⁴⁷

Die beiden zuletzt behandelten Manuskripte werfen die Frage auf, wie es bei Handschriften, die in ziemlicher zeitlicher Nähe zur Aufführung der Werke und am Wirkungsort der richtigen Komponisten geschrieben worden sind, zur Überlieferung falscher Autorennamen kommen konnte. Die Antwort kann nur lauten, daß es sich um bewußte Fälschungen des Schreibers der Titelseiten, G. Baldan, handelt. Ihm mußten die wirklichen Namen bekannt sein, schon auf Grund seiner zentralen Stellung unter den venezianischen Kopisten. Wie aber kam es zu solchen Fälschungen? In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzt besonders in Norddeutschland ein lebhaftes Interesse an neapolitanischen Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein, vor allem auch an ihren Oratorien.⁴⁸ In diesem Zusammenhang wurden wohl auch diese beiden Handschriften in Italien erworben. Baldan nützte die rege Nachfrage aus dem Norden offenbar aus und schreckte

⁴⁶ Solche ungeradzahligen Glieder bei periodischem Bau sind in Venedig besonders bei Galuppi anzutreffen. Vgl. z. B. Satz 2 u. 3 der Sinfonie zur fälschlich Pergolesi zugeschriebenen Oper *Il geloso schernito* (Pergolesi GA Bd. 3, S. 8 f.; die Einleitung dazu ist nach C. L. Cudworth, *Notes on the Instrumental Works attributed to Pergolesi*, in: ML 30 [1949], S. 321 f., ein Werk Galuppi's).

⁴⁷ Galuppi's Oratorium wurde 1756 auch in Venedig aufgeführt. Vgl. Fr. Piovano, B. Galuppi. Note bio-bibliografiche, RMI 14 (1907), S. 349.

⁴⁸ Vgl. Schering, *Gesch. des Oratoriums*, S. 190, Anm. 1. J. Fr. Reichardt z. B. scheint eine umfangreiche Sammlung neap. Opern besessen zu haben, wie der Art. *Leo* bei Gerber S. 218 f. zeigt. Vielleicht stammen auch die beiden Vinci zugeschriebenen Partituren der Amalien-Bibliothek aus seinem Besitz.

mangels geeigneten Materials auch vor Fälschungen nicht zurück. Dies wird ganz deutlich durch die Tatsache, daß nur die Titelblätter von ihm geschrieben sind. Die Absicht, neapolitanische Partituren vorzutäuschen, steht auch hinter dem völlig aus der Luft gegriffenen Zusatz auf dem Titelblatt von *Il sacrificio di Jephth* über die Entstehung des Werkes. Die Bezeichnung *Oratorio Sacro* für beide Werke, die sicher nicht original ist, sollte ein Übriges tun, da die norddeutschen Kreise eine ideale Vorstellung betreffs der Würde des neapolitanischen Oratoriums hatten.⁴⁹

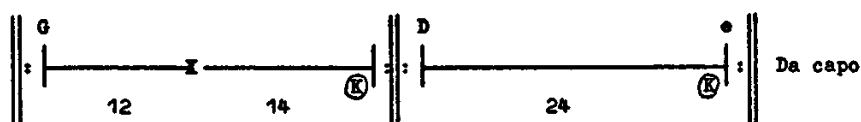
Die Sinfonie zu Vincis *Eraclea* (1724) wurde für die *Elpidia* wiederverwendet, ein Pasticcio, das 1725 in London aufgeführt wurde und u. a. auch Arien von Vinci enthält. Die Rezitative stammen von G. Fr. Händel, der offenbar die Zusammenstellung der Oper besorgte. Im einzigen überlieferten Manuskript der *Elpidia* (London BM) ist die Einleitung nur fragmentarisch enthalten (zwei Seiten, T. 1—18 des ersten Satzes). Die Sinfonie zur *Elpidia* wurde aber bei J. Walsh in London gedruckt und ist in dieser Edition vollständig überkommen. Bei einem Vergleich der *Eraclea*-Sinfonie mit diesem Druck stellt es sich nun heraus, daß nur die ersten beiden Sätze übereinstimmen, während es sich beim dritten Satz der *Elpidia*-Sinfonie um ein neues Stück handelt⁵⁰:



Die Verfasserschaft Vincis für diesen Satz muß bezweifelt werden. Es handelt sich um eines der dem Menuett nachgebildeten $\frac{3}{8}$ -Stücke, wie sie in den neapolitanischen Opernsinfonien (mit Ausnahme von Leo) erst seit den 30er-Jahren anzutreffen sind. Bei Vinci dagegen sind sie noch unbekannt, ungewohnt im Schlußsatz ist für diesen Komponisten auch die breite Da-capo-Anlage in regelmäßigen periodischen Gliedern:

⁴⁹ Eine weitere Fälschung Baldans kommt weiter unten (S. 465 ff.) zur Sprache. Baldan hat auch die einzige erhaltene Partitur von Jommellis dritter Fassung des *Ciro riconosciuto* (1749) auf den Namen Leos gefälscht (vgl. Incipitkatalog Nr. 158). Echte Werke stellen die ganz von Baldan geschriebenen Kopien von Vincis *Artaserse* (1730; Berlin StB/Amalien-Bibliothek) und Jommellis *Isacco figura del Redentore* (1742; München StB) dar. Eva R. Blechschmidt zufolge hat der Schreiber L. Vinci I, den ich mit Baldan identifizierte, insgesamt 16 Mss. der Amalien-Bibliothek geschrieben, neben dramatischen Werken auch solche mit Kirchenmusik. Möglicherweise befinden sich darunter weitere Fälschungen.

⁵⁰ Vc. = Va. in der Unteroktave.



Direkt unneapolitanisch ist die Führung des Violoncells zusammen mit der Viola als Mittelstimme. Der Bearbeiter des Pasticcios, wie erwähnt, wahrscheinlich G. Fr. Händel, hat also nur die ersten beiden Sätze von Vincis *Eraclea*-Sinfonie verwendet und den dritten Satz⁵¹ gegen ein anderes Stück ausgetauscht, da dieser sowohl in seiner Anlage (Verbindung von Marsch und Tanz) als auch in der Verwendung der Corrente für die Engländer ungewohnt war.⁵² Dafür, daß Händel selbst der Komponist dieses Stückes ist, spricht die Ouvertüre der im gleichen Jahr aufgeführten Oper *Rodelinda* dieses Meisters. Hier weist der Schlußsatz ganz ähnliche Züge auf: *Menuett* im $\frac{3}{8}$ -Takt in regelmäßiger Da-capo-Anlage (dreimal 16 Takte).⁵³

3.

*Pergolesi*⁵⁴

Im Kapitel über die Sinfonien Pergolesis wurde die Einleitung zu *La morte di S. Giuseppe* nicht besprochen, obwohl dieses Oratorium in den Werkverzeichnissen als echt aufgeführt wird. Radiciotti kennt für dieses Oratorium zu Lebzeiten des Komponisten kein Aufführungsdatum, sondern kann erst für 1741 eine Aufführung in Sinigaglia belegen.⁵⁵ Ein früheres Datum — 1731 — weist der Katalog *Neapel Filippini*⁵⁶ auf, eine Partitur von Pergolesi unter dem Titel *La Fenice sul rogo ovvero la morte di S. Giuseppe*. Diese Kopie ist aber seit dem letzten Krieg verschollen, so daß weder ein Urteil darüber gefällt werden kann, ob es sich dabei um das gleiche Werk handelte, das in der Gesamtausgabe veröffentlicht ist⁵⁷, noch ob das angege-

⁵¹ Besprochen S. 190 f.

⁵² Händel schreibt aber im Jahr darauf, vielleicht von diesem Stück Vincis ange-regt, einen Schlußsatz im Correntenrhythmus. Vgl. die Ouvertüre zum *Scipione* (1726), GA Bd. 71, S. 5.

⁵³ GA Bd. 70, S. 5.

⁵⁴ Werkverzeichnisse: Art. *Pergolesi*, EdS Bd. 7 (1960), Sp. 1862 (Anna Mondolfi) und MGG Bd. 10 (1962), Sp. 1055 (H. Hücke). Für Pergolesi wurde außerdem die Monographie von G. Radiciotti, Rom 1910 (dt. Bearb. v. A. E. Cherbuliez, Zürich/Stuttgart 1954) benutzt.

⁵⁵ S. 21.

⁵⁶ Hrsg. v. S. Di Giacomo, Parma 1918 (AMI X/1), S. 77.

bene Datum glaubwürdig ist. Aus diesem Grunde wohl versteht Huckle das Oratorium im Werkverzeichnis MGG in bezug auf das Datum 1731 mit einem Fragezeichen.⁵⁸ Untersucht werden kann das Werk also nur in der Fassung der florentinischen Handschrift, mit der die übrigen bekannten Manuskripte dieses Oratoriums, der Sinfonie nach zu schließen, übereinstimmen.⁵⁹

Gegen diese Handschrift gibt es schon äußerlich Gründe zum Zweifel an der Richtigkeit der Verfasserangabe. Wäre das Oratorium wirklich zuerst in Neapel (am *Oratorio dei Filippini*) aufgeführt worden, was bei einer der angeblich frühesten Kompositionen Pergolesis⁶⁰ durchaus glaubwürdig wäre, so müßten Kopien, nach unseren Erfahrungen, auf den Ort der Erstaufführung, also nach Neapel zurückweisen. Dies ist aber keineswegs der Fall. Die Handschrift ist vielmehr mit großer Wahrscheinlichkeit in Rom geschrieben worden, scheint also auf eine römische Erstaufführung zurückzugehen.⁶¹ Ein noch gewichtigeres Verdachtsmoment ist die Tatsache, daß von der ersten Lage (vier Blätter) des Manuskripts der äußere Bogen (fol. 1 und 4) entfernt und durch einen anders rastrierten Notenbogen ersetzt wurde, auf dem auf Seite 1 die Titelangaben⁶² sowie auf den Seiten 2 und 7/8 die Takte 1—7 bzw. 43—49 des ersten Sinfoniesatzes von einer, gemessen am Hauptschreiber, wohl ziemlich jüngeren Hand neu eingetragen sind.⁶³ Offenbar nahm dieser zweite Schreiber den Austausch vor, um das Titelblatt ändern zu kön-

⁵⁷ Bd. 1, S. 1 ff., nach dem Ms. *Florenz Cons.* Dem Hrsg., F. Caffarelli, war das neap. Ms. offenbar nicht bekannt (ebensowenig Radiciotti; vgl. op. cit. S. 153).

⁵⁸ Huckle gibt auch den Aufführungsort *Neapel, Oratorio dei Filippini* an. Ich glaube kaum, daß er aus besseren Quellen schöpft. Er wird aus der Tatsache, daß die angeblich aus dem Jahre 1731 stammende Partitur in der Bibliothek *Neapel Filippini* lag, auf den Aufführungsort geschlossen haben.

⁵⁹ Fundorte bei Radiciotti a.a.O.

⁶⁰ So Radiciotti S. 21 u. 153 f.

⁶¹ Ob es sich wirklich um ein Exemplar der Fassung handelt, die für die Aufführung in Sinigaglia benutzt wurde, müßte erst überprüft werden. Denkbar wäre es auch, daß das neap. Vorbild bei der Wiederaufführung eine durchgreifende Bearbeitung erfuhr, in welchem Falle am neuen Aufführungsort eine neue Reinschrift entstand, die dann also nicht auf den Erstaufführungsort zurückweist (vgl. S. 441 f.). In diesem Falle müßte dann allerdings von vorneherein damit gerechnet werden, daß ein Großteil der vorhandenen Partitur nicht von Pergolesi stammt.

⁶² *Oratorio à 4 / La Morte di S. Giuseppe / Originale / [Rollen] / Del Sigr. Gio: Batta. Pergolese. Originale* muß nicht unbedingt ein Autograph bezeichnen, sondern bedeutet den „Urtext“, die Reinschrift, von der die Stimmen für die Aufführung kopiert wurden. Diese Bezeichnung kenne ich für Neapel in der ersten Hälfte des 18. Jhs. nicht. Dagegen scheint sie in Rom üblich gewesen zu sein — wiederum ein Rückweis auf diese Stadt. Vgl. Sv. H. Hansell, *Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni*, JAMS 19 (1966), S. 400.

⁶³ Diese Hand erscheint nur hier, während das ganze übrige Ms. vom Hauptschreiber kopiert ist.

nen. Dies war sicher nur dann nötig, wenn die Autorenangabe *korrigiert* werden sollte.⁶⁴ Der Korrektor muß also wissentlich die ursprüngliche Autorenangabe in *G. B. Pergolesi* geändert haben. Dies kann guten Glaubens geschehen sein. Wahrscheinlicher aber ist es, irgendeine fälschende Absicht anzunehmen. Darauf deutet vor allem die Bezeichnung *Originale* hin. Stand diese bereits auf dem ursprünglichen Titelblatt, so war sie ein besonderer Hinweis für die Richtigkeit der ersten Autorenangabe. Wurde sie aber erst bei der Änderung des Titelblattes hinzugefügt, so war sich der Korrektor seiner Manipulation bewußt und wollte sie durch den scheinbaren Beweis *Originale* nach Möglichkeit verdecken. In beiden Fällen wird der Verdacht einer Fälschung unterstrichen. Wir wollen uns aber nicht mit diesen äußeren Kriterien begnügen und daraus allein schon ein Recht zum Zweifel an der Richtigkeit der Autorenangabe ableiten. Die Musik selbst soll die angeführten Punkte ergänzen. Wir können uns im Rahmen dieser Arbeit allerdings wieder nur mit der Sinfonie auseinandersetzen.⁶⁵

Zunächst sei eine methodische Überlegung vorausgeschickt. Es ist üblich, Werke, die nicht in das gewohnte Bild von Kompositionen eines bestimmten Meisters passen (aber immerhin unter seinem Namen überliefert sind) und weniger Qualität zu besitzen scheinen, als Jugendarbeiten abzustempeln.⁶⁶ Dies tut z. B. auch Radiciotti im Falle des vorliegenden Oratoriums. Er nennt die Musik „Komposition eines Genius, der am Anfang steht“.⁶⁷ Methodisch genauso legitim ist es in allen solchen Fällen, die Richtigkeit der Verfasserangabe zu bezweifeln. Warum sollten die von Radiciotti⁶⁸ in *La morte di S. Giuseppe* aufgezeigten Mängel in den zeitlich unmittelbar folgenden Werken Pergolesis plötzlich verschwunden sein? Hier muß sich doch die Vermutung aufdrängen, daß es sich nicht um ein und denselben Komponisten handeln kann. Aber nun zur Sinfonie des Oratoriums.

Sofort fällt die für Pergolesi ungewöhnliche Partituranordnung mit den Hörnern über den Oboen auf⁶⁹; in sämtlichen ersten Sinfoniesätzen notiert Pergolesi die Hörner unter den Oboen. Ungewöhnlich ist ferner die Tempo- bezeichnung für den Schlußsatz *Presto*, bei Pergolesi an dieser Stelle sonst nie anzutreffen. Der erste Satz trägt bei Pergolesi stets eine Tempomärke (*Allegro*, meist mit Zusätzen), während hier jegliche Angabe fehlt. Dieser Satz ist zwar wie die entsprechenden Stücke gesicherter Pergolesischer Sin-

⁶⁴ Fehlte zuerst eine Bezeichnung des Komponisten, so hätte der Name ohne weiteres auf dem ursprünglichen Titelblatt *ergänzt* werden können.

⁶⁵ Incipitkatalog Nr. 90.

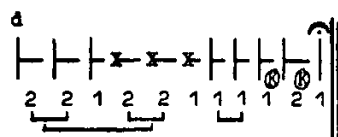
⁶⁶ Bzw. bei größerer Qualität ein Alterswerk anzunehmen.

⁶⁷ S. 153: „La musica è composizione d' un principiante di genio“.

⁶⁸ S. 153 f.

⁶⁹ Innerhalb des Oratoriums werden die Hörner zwischen Violon und Singstimmen/Basso notiert. Die Oboen bleiben über den Violinen.

fonien ebenfalls dreiteilig auf den Stufen *I—V—I* angelegt, doch paßt er nicht recht zum Bild der besprochenen Sätze Pergolesischer Einleitungen. U. a. steigen die ersten Violinen bis *e*³, in eine Höhe, die noch in den Einleitungen Jommellis bei den Neapolitanern vermieden wird. Die Struktur ist der Fortspinnungstechnik verpflichtet. Völlig aus dem Rahmen der besprochenen Sinfonien Pergolesis fällt der Mittelsatz. Er weist eine dem Gerüstbau verwandte Struktur auf⁷⁰:

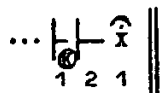


Ganz ungewöhnlich, nicht nur für Pergolesi, ist die durchgehende Mitwirkung von obligaten Oboen und von Hörnern⁷¹:

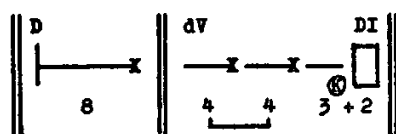


Der dritte Satz, bei Pergolesi stets ziemlich breit in zwei oder drei Teilen angelegt, besteht hier nur aus einer einzigen Periode, deren beide Hälften zu wiederholen sind:

⁷⁰ Hier natürlich nicht von der Fanfare abzuleiten. In der GA ist der Abschluß des Stückes in einen Halbschluß geändert:



⁷¹ Hr. finden sich nur in einer einzigen gesicherten Sinfonie Pergolesis auch im Mittelsatz, nämlich in der Einleitung zur *Salustia* (1731). Sie beschränken sich dort allerdings darauf, an zwei kurzen Stellen den Baß zu verstärken. Vgl. S. 61 f. u. 216. Von Oboen ist auch in diesem Stück keine Rede. Vor Pergolesi ist mir in der neap. Opernsinfonie kein Mittelsatz bekannt, der Bläser verwendet (abgesehen vom Basso-Instrument Fagott). Da der Mittelsatz der Einleitung zu Porporas *Trionfo di Camilla* (1740) eine Sonderstellung einnimmt (vgl. S. 62 f. u. 178 f.), treten Mittelsätze mit Oboen und Hörnern in der neap. Opernsinfonie erst seit etwa 1750 bei Jommelli auf (s. S. 62).



Der Schlußstein anstelle des innerhalb von periodischer Struktur erwarteten einzelnen Kadenzzieltakts ist bei Pergolesi sonst nicht anzutreffen.

Aus all diesen quellenkritischen wie musikalischen Gründen muß Pergolesis Verfasserschaft am Oratorium *La morte di S. Giuseppe* in der bekannten Fassung des Manuskripts *Florenz Cons.* stark angezweifelt werden. Verwundern kann dies bei der Unzahl von auf den Namen Pergolesis gefälschten Werken keineswegs.⁷² Denkbar wäre es, daß Pergolesi zwar ein Oratorium dieses Titels schrieb, daß sich von diesem aber kein Manuskript erhalten hat (möglicherweise stellte die Handschrift *Neapel Filippini* ein Exemplar davon dar); denkbar wäre es auch, daß aus dieser Komposition Pergolesis Teile in eine Bearbeitung übergingen, die uns in der Fassung der Handschrift *Florenz* überliefert ist und die vielleicht 1741 in Sinigaglia aufgeführt wurde. Dabei wäre u. a. auch die Sinfonie ersetzt worden. Mir scheint es aber wahrscheinlicher, daß eine ganze Komposition auf den Namen Pergolesis gefälscht wurde, um das Werk eines unbedeutenden Komponisten, wohl eines Römers, zugkräftiger zu machen. Daß sich Sinigaglia als eine damals dem Kirchenstaat zugehörige Stadt eher nach Rom als nach Neapel orientierte, ist einleuchtend.

Die Gesamtausgabe der Werke Pergolesis veröffentlicht zu den Intermezzi *La serva padrona* (1733; zur Oper *Il prigionier superbo* gehörend) eine Sinfonie⁷³, die sich in einer handschriftlichen Partitur der *Serva padrona* in *Neapel Cons.* findet.⁷⁴ Nach Radiciotti besitzt keiner der Drucke dieser Intermezzi eine instrumentale Einleitung.⁷⁵ Auch unter den Handschriften war bislang kein weiteres Exemplar mit einer Einleitungssinfonie bekannt. Daß die *Serva padrona* als zwischen den Akten aufgeführtes Stück ursprünglich keine Sinfonie hat, ist ohne weiteres einzusehen.⁷⁶ Ebenso klar dürfte es sein, daß Pergolesi auch später keine eigene Einleitung nachkomponiert hat,

⁷² Vgl. Hücke, Werkverzeichnis MGG, Sp. 1055 ff.

⁷³ Bd. 11, S. 1 ff.

⁷⁴ Ms. 30.4.20.

⁷⁵ Op. cit. S. 75. Cherbuliez (S. 193) behauptet dies auch für alle Hss., wohl irrtümlicherweise, da er die Unmenge an hs. Quellen der *Serva padrona* kaum vollständig eingesehen haben kann. Bezeichnenderweise übersetzt er an einer anderen Stelle (S. 52) die eben zitierte Behauptung Radiciottis wörtlich. Beide, sowohl Radiciotti wie Cherbuliez, sehen die Sinfonie als echt an.

⁷⁶ So auch K. Geiringer, Vorwort zur Edition der *Serva padrona*, Wien 1925 (Philharmonia).

da, soweit bekannt, die Intermezzi zu seinen Lebzeiten nicht als selbständiges Theaterstück aufgeführt wurden.⁷⁷ Daraus muß man eigentlich von vorneherein schließen, daß die fragliche Sinfonie nicht von Pergolesi stammen kann; denn eine derartige Gewissenhaftigkeit, die etwa heute einen Dirigenten bei der Einstudierung der *Serva padrona*, sofern er eine instrumentale Einleitung vorausgehen zu lassen wünschte, ganz selbstverständlich zu irgendeiner anderen Sinfonie Pergolesis greifen ließe, besaß das 18. Jahrhundert nicht. Dies war ja auch unnötig, da jede Sinfonie, ganz gleich von welchem italienischen Komponisten sie stammte, dem Zweck der italienischen Operneinleitung, Repräsentation und Unterhaltung, genügte. Für die *Serva padrona* sind wir aber nicht nur auf Vermutungen angewiesen, sondern wir haben Belege dafür, daß bei späteren Wiederaufführungen dieser Intermezzi als selbständiges Theaterstück fremde, nicht von Pergolesi herührende Einleitungen gespielt wurden. Als die Franzosen die *Serva padrona* Anfang Oktober 1746 in Paris zum ersten Mal zu hören bekamen, bildete den Beginn eine Sinfonie von Paganelli.⁷⁸ Bei den berühmten Aufführungen der *Serva padrona* in Paris seit dem 1. August 1752, die schließlich zur Querelle des Bouffons, zum sog. Buffonistenstreit führten, setzte man dem Stück eine Ouvertüre von G. Ph. Telemann voran.⁷⁹

Daß die in der Pergolesi-Gesamtausgabe abgedruckte Sinfonie unmöglich vom Komponisten der *Serva padrona* selbst stammen kann, erweist die Untersuchung der Musik.⁸⁰ Man wird diese Einleitung in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts setzen müssen. Darauf deutet vor allem die Bezeichnung des Crescendo-Effekts (*rinforzando*) im ersten und dritten Satz hin, die seit etwa 1750 auftaucht.⁸¹ Die Partituranordnung VV./Ob./Hr./Va./B wird bei Pergolesi im Anfangssatz seiner Sinfonien nie angewendet. Die Notierung der F-Hörner, transponierend im Violinschlüssel, ist auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für italienische Komponisten noch ungewöhnlich, in der ersten Hälfte kaum anzutreffen.⁸² Der erste Satz, mit *Presto assai*, einer für Pergolesi an dieser Stelle völlig ungewöhnlichen Tempomärke bezeichnet, besitzt nicht die für den Anfangssatz der Pergolesischen

⁷⁷ Vgl. Radiciotti S. 203 ff.

⁷⁸ Radiciotti S. 217. Das genaue Zitat aus dem *Mercure de France* im Katalog *Paris Opéra*, hrsg. v. Th. de Lajarte, Paris 1878, Bd. 1, S. 220.

⁷⁹ Radiciotti S. 220. Bereits C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906, S. 250, weist darauf hin. Weitere Beispiele für die Verwendung fremder Sinfonien vor anderen im gleichen Zusammenhang gespielten Intermezzi werden weiter unten und im Incipitkatalog gebracht. Grundsätzlich wird man anzunehmen haben, daß Sinfonien vor Intermezzi in der Regel nicht vom Komponisten des Bühnenwerkes herrühren.

⁸⁰ Incipitkatalog Nr. 91.

⁸¹ Vgl. S. 365 ff.

⁸² Pergolesi notiert die F-Hörner kl. im f4-Schl.

Sinfonie typische Stufenfolge *I—V—I*, sondern kadenziert im Mittelteil zur VI. Stufe. Dies kennzeichnet, wie bereits einmal erwähnt wurde, die norditalienische, speziell venezianische und die davon abhängige Wiener Opernsinfonie⁸³, dagegen nicht mehr die neapolitanischen Einleitungen nach Vinci. Der dritte Satz, ein Stück in einer ausgedehnten dreiteiligen Anlage (62 Takte⁸⁴), wie sie in Pergolesis Sinfonien nie vorkommt, kadenziert im Mittelteil ebenfalls zur VI. Stufe. Vor allem aber fällt hier die Notierung im (echten) $\frac{6}{8}$ -Takt auf. Pergolesi verwendet diese Taktart in seinen Sinfonien nirgends, sie verschwindet seit den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts aus den Schlußsätzen der neapolitanischen Operneinleitungen und taucht dort erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wieder auf. Somit kann sie als Anhaltspunkt für Datierungen genommen werden.

Aus alledem scheidet die Verfasserschaft Pergolesis eindeutig aus, die Sinfonie ist sogar ziemlich spät anzusetzen. Zu fragen ist nun, für welche Aufführung sie entstanden sein könnte. Hier darf man sich nicht durch den Fundort des einzigen bisher bekannten Exemplars mit dieser Einleitung, Neapel, verwirren lassen. Freilich läge es nahe, irgendeine spätere Wiederholung am Erstaufführungsort der *Intermezzi* anzunehmen. Doch müßte dann die Kopie in Neapel geschrieben sein, was keineswegs der Fall ist. Die Lokalisierung des Schreibers der Handschrift führt uns vielmehr ziemlich weit weg von Pergolesis Wirkungsstätte, sogar aus Italien heraus, nach *Wien*. Das Manuskript zeigt eine typische Wiener Kopistenhand.⁸⁵ Die Sinfonie scheint also gelegentlich einer Aufführung der *Serva padrona* in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden zu sein. Das deckt sich mit der Beobachtung, daß der erste Satz eine Anlage zeigt, die u. a. auch die Wiener Sinfonie kennzeichnet. Die Erstaufführung der *Intermezzi* in Wien am 15. Oktober 1746 bildet den *Terminus a quo*, da die *Serva padrona* hier noch in ursprünglicher Funktion, zwischen den Akten einer Oper, gespielt wurde, eine Sinfonie also unnötig war.⁸⁶ Auch von der Musik her

⁸³ Vgl. S. 104.

⁸⁴ In der GA wird T. 44 zweimal gebracht, so daß der Satz hier 63 Takte zählt.

⁸⁵ In die Schreibmerkmale der Wiener Kopisten führt gut ein D. Bartha/L. Somfai S. 404 ff. Zur Wiener Provenienz der Hs. paßt die Schreibung des Komponisten Namens auf dem Titelblatt des Ms.: *Pargolesi*. Die Aussprache des Österreicher findet schriftlichen Niederschlag.

⁸⁶ Zwischen den Akten von G. Chr. Wagenseils *La clemenza di Tito* (deren Sinfonie hrsg. v. K. Horwitz in DTÖ Bd. 31, S. 16 ff.). Vgl. A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597—1940*, 2. Aufl. (hrsg. v. Fr. Walker), Genf 1955, Sp. 173. Das Titelblatt des Librettos dieser Aufführung bei E. J. Luin, *Fortuna e influenza della musica di Pergolesi in Europa*, Siena 1943 (*Quaderni dell'Accademia Chigiana* 6), Tafel neben S. 14. Das bei A. Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, Graz/Köln 1955 (*Wiener Musikw. Beiträge* Bd. 2), S. 92, angegebene Datum der Wiener Erst-

wäre das Datum sicher zu früh angesetzt. Den Komponisten festzustellen, ist mir bis jetzt nicht gelungen. Wegen der italienischen Partituranordnung⁸⁷ darf man an einen Musiker denken, der bei Italienern Unterricht genossen hat.

Wenn das Exemplar in der Konservatoriumsbibliothek zu Neapel, das, soweit bisher bekannt war, als einzige der *Serva padrona*-Handschriften eine Sinfonie aufweist, aus Wien stammt, so sollte man annehmen, daß sich auch in Wien eine Quelle mit der fraglichen Einleitung finden ließe. Diese Vermutung erwies sich als richtig. Tatsächlich besitzt das handschriftliche Exemplar von Pergolesis *Serva padrona* in *Wien NB* die gleiche Sinfonie.⁸⁸ Damit erhalten obige Ausführungen den letzten, schlagendsten Beweis.

4.

Leo

Die Bibliothek *Münster Sant.* besitzt unter dem Namen Leos eine Kantate *Le nozze di Iole ed Ercole*, von der weder Bestimmung noch Aufführungsdatum bekannt sind.⁸⁹ G. Leo⁹⁰ hält sie für ein Jugendwerk des Komponisten. D. M. Green⁹¹ behandelt die Sinfonie ausführlich als ein Beispiel dafür, daß Leos frühe Einleitungen wie diejenigen A. Scarlattis und seiner Zeitgenossen eng mit dem Konzert verwandt sind.⁹² Tatsächlich lehnt sich diese Sinfonie in den ersten beiden Sätzen am stärksten unter den in der vorliegenden Arbeit behandelten Einleitungen an das Konzert an. Soloinstrument ist die Oboe.⁹³ Den Anfang der Sinfonie⁹⁴ bildet ein ausgedehnt-

aufführung von Pergolesis *Serva padrona* — 1733 — ist äußerst unwahrscheinlich. Bauers Buch ist sehr unzuverlässig, eine Überprüfung des Datums wegen der fehlenden Quellenangaben nicht möglich.

⁸⁷ Wagenseil scheidet damit aus, er verwendet die alte Partituranordnung.

⁸⁸ Ms. 18034; ebenfalls in Wien geschrieben, vielleicht vom gleichen Schreiber.

⁸⁹ Nach G. Leo, L. Leo, Neapel 1905, S. 71, ist die Hs. von Santini nach einem Ms. in der Barberini-Bibliothek zu Rom kopiert worden. Für Leo wurden außer dieser Arbeit (unter Heranziehung der wichtigen Rezension von Fr. Piovano, *À propos d'une récente biographie de Léonard Leo*, in: *SIMG* 8 [1906/07], S. 70 ff.) die Art. *Leo* in *EdS* Bd. 6 (1959), *Werkverzeichnis* Sp. 1391 f., und *MGG* Bd. 8 (1960), *Werkverzeichnis* Sp. 625 ff., beide von H. Hücke, ferner die Monographie von G. A. Pastore, Galatina 1957, benutzt.

⁹⁰ A.a.O.

⁹¹ *The Instrumental Ensemble Music of L. Leo against the Background of Contemporary Neapolitan Music*, Diss. Boston 1958, S. 32 ff.

⁹² Green stand das Ms. des *Pisistrato* (1714) nicht zur Verfügung.

⁹³ In der Partitur ist das System des Solisten mit *Oboi* bezeichnet, sicher ein Lesefehler (aus *Oboè*).

⁹⁴ *Incipitkatalog* Nr. 134.

tes (119 Takte), in seltener Klarheit nach dem „Stufenprinzip“ auf *a/C/e/a* angelegtes Stück, bei dem sich zwischen vier Ritornelle drei Soloabschnitte schieben. Während sämtliche Tuttiteile in sich schließen und die zugrundeliegende Stufe nicht verlassen, besorgt der Solist das Ankadenzieren der neuen Stufe; sein Abschnitt geht jeweils ohne Zäsur in das folgende Ritornell über:

Ritornell / Solo

<i>a—a</i>	→
<i>C—C</i>	→
<i>e—e</i>	→
<i>a—a</i> ⁹⁵	→

Der Mittelsatz (19 Takte; *e*-Moll) besteht aus einer breiten Kantilene der Solooboe, gestützt von den ersten Violinen in Baßfunktion.⁹⁶ Nur die letzten vier Takte, ein Kadenzglied, werden vom Tutti ausgeführt. Im Schlußsatz finden sich keine solistischen Stellen (*Tutti unisono*). Er ist der $\frac{3}{8}$ -Giga nachgebildet⁹⁷ und dreiteilig mit Wiederholungszeichen angelegt (30/17/17 Takte). Die ganze Sinfonie besitzt eine Qualität, die ich dem jungen Leo nicht zutraue. Vom reifen Meister aber kann sie wegen der Unvereinbarkeit mit dem Bild der sechs Violoncellokonzerte aus den Jahren 1737/38 nicht stammen.⁹⁸ Wenn es sich bei der Kantate wirklich um das Werk eines Neapolitaners handelte, so käme für die Sinfonie als Komponist eigentlich nur A. Scarlatti in Frage. Die Einleitung weist freilich deutlich in die Nähe der großen Meister des frühen Solokonzerts, Vivaldi und Albinoni, also nach Venedig. Leos Verfasserschaft erscheint schon deshalb fraglich, weil er in den behandelten, sicher von ihm stammenden Sinfonien die Konzertanlage nach dem Stufenprinzip kein einziges Mal anwendet. Vielmehr zeigt der erste Satz von der ersten bis zur letzten Einleitung in Anlage und Struktur stets Züge des Marsches. Somit muß vorliegende Sinfonie, solange nicht ähnliche, sicher von Leo stammende Einleitungen bekannt werden bzw. die Kantate selbst als bestimmt von Leo komponiert nachgewiesen werden kann, vorerst als Werk Leos angezweifelt werden.

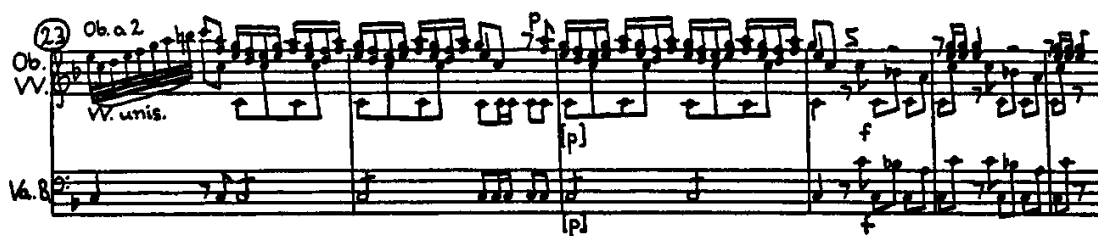
⁹⁵ Auf die letzten Kadenzschritte folgt statt des erwarteten *a*-Moll-Dreiklangs ein Spannungsklang: *fis-a¹-dis²*, wie er oft in Sinfonien A. Scarlattis im Übergang vom ersten zum zweiten Satz anzutreffen ist.

⁹⁶ Vgl. dazu den Mittelsatz von A. Vivaldis Oboenkonzert PV 306 (GA Bd. 14, S. 18 f.), wo in gleicher Weise die Oboe nur von den Violinen gestützt wird. Ein Hinweis verlangt: *Violini suonano il basso senza bassi*.

⁹⁷ Nicht dem Menuett, wie Green (S. 36) schreibt. Das Stück ist auftaktig, der Auftakt besteht jeweils aus einem Sechzehntel. Ein Menuettsatz würde mindestens einen Auftakt von einem Taktteil, einem Achtel aufweisen, falls der Satztyp in dieser Zeit überhaupt auftaktig gebildet würde.

⁹⁸ Leos Konzerte behandelt Green S. 144 ff.

Wenn die Sinfonie, die im Manuskript *Brüssel Cons. Leos Catone in Utica* als Einleitung vorangeht, wirklich echt ist, so hätte hier Leo das einzige Mal versucht, seine dem Marsch nachgebildeten ersten Sätze den konzertierenden Stücken Porporas und Vincis stärker anzunähern.⁹⁹ Es handelt sich beim Anfangssatz um ein umfangreiches Stück von 156 Takten, das in drei Teile zerfällt. Die beiden äußeren stimmen überein, sie bleiben innerhalb der I. Stufe. Konzertierende Struktur findet sich vor allem im völlig selbständigen Mittelteil, sie ist aber auch schon im ersten Teil wirksam. Der Satz beginnt mit einem sechstaktigen, mit Halbschluß endenden Periodenglied, das wiederholt wird.¹⁰⁰ Hier könnte man noch an einen Zusammenhang mit dem Marsch denken, während im Folgenden Züge dieses Satztypus kaum noch zu verspüren sind. Ab T. 24 konzertieren die beiden Oboen in einem (*p* wiederholten) Dreierglied über einem von sämtlichen Streichern ausgeführten liegenden Ton auf *F* V:



Der zweite Teil beginnt und endet auf der VI. Stufe (*d*). Auch hier stehen an der Spitze zwei sich entsprechende, mit Halbschluß endende Sechstakter. Über eine Sekundrückung von zweimal sieben Takten (*D—g / C—f*) gelangt der Satz nach *c* V, von wo aus ein relativ ausgedehnter solistischer Abschnitt der Violinen einsetzt. Er kadenziiert zur III. Stufe, aus der wieder zur VI. Stufe zurückgekehrt wird. Unvermittelt setzt darauf die Reprise des ersten Teils ein.

Beim zweiten Satz handelt es sich um einen kurzen Überleitungsabschnitt in der Tonart der Ecksätze (gegen Ende mit Molltrübung). Der Schlußsatz ist zweiteilig und hat Wiederholungszeichen. Er ist dem Menuett nachgebildet. Im Kopfglied (Zehntakter) fällt der kurze Abschnitt T. 7—9 auf, in dem die Violinen Konzertfiguration bringen.¹⁰¹ Ebenfalls an das Konzert, an Konzertritornele, erinnert der Unisono-Abschluß vor dem Wiederholungszeichen:

⁹⁹ Vgl. die ersten Sätze von Porporas Sinfonien zur *Cantata a quattro voci* (1712) und zu *Il martirio di S. Eugenia* (1721/22), besprochen S. 126 f.

¹⁰⁰ Incipitkatalog Nr. 104.

¹⁰¹ Vgl. S. 107 das Beispiel aus einem Violinkonzert G. Torellis.



Zu Beginn des zweiten Teiles steht anstelle der sechs Anfangstakte eine Sekundrücke von zweimal vier Takten (*F—B / G—C*), alles Übrige verläuft, nun auf der I. Stufe, mit dem ersten Teil (ab T. 7) parallel.

Sowohl der erste wie auch der dritte Satz nehmen innerhalb der Opern-einleitungen Leos eine derart außergewöhnliche Stellung ein, daß man an der Verfasserschaft Leos für diese *Catone*-Sinfonie ernsthaft zweifeln darf. Vor allem der erste Satz zeigt typisch venezianische Merkmale, so z. B. die raschen Läufe in Zweiunddreißigsteln (auch im zweiten Satz anzutreffen) oder die Teilnahme der Violinen an der Baßfunktion als Stütze der Solo-o-boen. Für den Schlußsatz verwendet Leo außer in der Sinfonie zum *Pisistrato* (1714) sonst nirgends mehr den $\frac{3}{4}$ -Takt. Alle anderen Einleitungen haben an dieser Stelle $\frac{3}{8}$ -Stücke, die, obwohl ebenfalls dem Menuett nachgebildet, doch ganz anders wirken als vorliegender Schlußsatz. Dieser ähnelt viel eher den $\frac{3}{4}$ -Menuetten, wie wir sie in Sinfonien Porporas antreffen, etwa dem Schlußsatz der Einleitung zum *Mitridate* (1. Fass., 1730).¹⁰² Damit werden wir wieder nach Venedig verwiesen, wo Porpora damals wirkte. Wir können also annehmen, daß die vorliegende *Catone*-Sinfonie nicht von Leo stammt, sondern von einem venezianischen Komponisten.¹⁰³

¹⁰² Beispiel S. 188.

¹⁰³ Green behandelt S. 45, 48 und 56 diese Sinfonie bedenkenlos als ein Werk Leos.

Eine zweite Handschrift von *Leos Catone in Utica* liegt in *London RAM*. Sie weist eine von der Sinfonie der Brüsseler Partitur völlig verschiedene Einleitung auf.¹⁰⁴ Diese Einleitung zeigt nun so eindeutig venezianische Züge, daß sie Leo auf keinen Fall zugeschrieben werden kann. Die Unmöglichkeit der Verfasserschaft des Neapolitaners zeigt sich schon in der Zweisätzigkeit, die durch Ausfallen des Mittelsatzes entsteht. Eine solche Opernsinfonie kenne ich sonst unter Leos Einleitungen nicht. Derartige Zweisätzigkeit ist dagegen offenbar in Venedig um 1730 üblich gewesen, wie die Sinfonien des damals in Venedig wirkenden Porpora zu den Erstfassungen seiner Opern *Semiramide riconosciuta* (1729) und *Mitridate* (1730) zeigen. Auch einen ersten Satz im $2/4$ -Takt hat Leo nicht geschrieben.

Leos Catone wurde am 28. Dez. 1728 in Venedig am *Teatro S. Giovanni Grisostomo* zuerst aufgeführt. Beide erhaltenen Partituren sind in Venedig geschrieben worden. Beiden geht eine Sinfonie voran, die von einem venezianischen Komponisten herrühren dürfte. Beide Partituren dürften also mit Aufführungen in Venedig zusammenhängen. Es bleibt zu untersuchen, welche die Erstaufführung im Jahre 1728 repräsentiert. Eine sichere Antwort läßt sich auf diese Frage nicht geben. Das Titelblatt der Londoner Handschrift belegt, daß die Partitur von einer Aufführung am *Teatro S. Giovanni Grisostomo* herrührt. Das schließt aber nicht aus, daß nicht auch die Fassung der Brüsseler Handschrift an diesem Theater gegeben wurde. Dafür, daß die Londoner Handschrift die Fassung der Erstaufführung repräsentiert, spricht allerdings die Titulierung des Librettisten P. Metastasio auf dem Titelblatt der Brüsseler Handschrift als Kaiserlicher Hofpoet.¹⁰⁵ Metastasio bekleidete diese Stelle erst seit 1730. Somit scheint die Brüsseler Partitur von einer Wiederaufführung von *Leos Catone* in Venedig in den 30er-Jahren des 18. Jahrhunderts herzurühren. Die Oper wurde sicher, wenn schon die Sinfonie ersetzt wurde, für diese Wiederaufführung einer Bearbeitung unterzogen. Leo dürfte diese Arbeit nicht selbst unternommen haben, wie aus der Tatsache zu vermuten ist, daß wenigstens zwei Stücke nicht von ihm stammen.¹⁰⁶ Damit wäre auch die Sinfonie der Brüsseler Partitur Leo mit Sicherheit abzusprechen. Weshalb Leo bei der ersten Aufführung seines *Catone*¹⁰⁷

¹⁰⁴ Incipitkatalog Nr. 103. Green kannte dieses Ms. nicht.

¹⁰⁵ *Poeta di S[ua] M[aestà] C[esarea e] C[atolica]*.

¹⁰⁶ Nach einer persönlichen Mitteilung von R. Strohm stammen mindestens zwei Arien der Partitur nicht von Leo, sondern von L. Vinci bzw. R. Broschi.

¹⁰⁷ Es wäre auch denkbar, daß beide Hss. von Wiederaufführungen des Leoschen *Catone* herrühren. Dafür, daß die Londoner Partitur aber tatsächlich die Fassung der Erstaufführung wiedergibt, spricht die Beobachtung, daß sie von demselben Kopisten geschrieben ist, der auch die einzige erhaltene Partitur der Erstfassung von Porporas *Semiramide riconosciuta* kopiert hat. Porporas Oper wurde im Karneval 1729 ebenfalls am *T. S. Giov. Grisostomo* aufgeführt.

der Oper keine eigene Sinfonie vorangehen ließ, läßt sich nicht bestimmen. Vielleicht mußte er sich aus Zeitdruck der Mitarbeit eines venezianischen Kollegen bedienen (auch für andere Stücke?).

Wir haben oben¹⁰⁸ die Sinfonie zu Leos *Demetrio* (4. Fass., 1741) besprochen, somit auch die Einleitung zum *Demofoonte* (1741), da beide Sinfonien im Bau übereinstimmen.¹⁰⁹ Leo hat sich bereits 1735 an der Komposition eines *Demofoonte* beteiligt, allerdings handelte es sich dabei um ein Pasticcio, bei dem nur der dritte Akt von ihm stammt, während der erste von D. Sarri, der zweite von Fr. Mancini komponiert wurde.¹¹⁰ Die Frage, von wem die Sinfonie herrührt, ist wenigstens dahingehend eindeutig zu beantworten, daß sie nicht von Leo komponiert wurde. Das zeigt schon die von Leo nie verwendete Partituranordnung Ob. / VV. / Hr.¹¹¹ / Va. / B. Der erste Satz ist zwar wie die meisten Anfangssätze Leoscher Sinfonien der 30er- und 40er-Jahre zweiteilig in der Stufenfolge I—V / I—I angelegt, doch stehen die beiden Teile umfangsmäßig mit 63 und 26 Takten derart unausgeglichen nebeneinander, daß auch aus innermusikalischen Gründen eine Verfälschung Leos nicht in Frage kommt. In Leos ersten Sinfoniesätzen besteht zwischen den beiden Teilen, was die Taktzahlen betrifft, nirgends eine solche Diskrepanz. Vermutlich stammt die Sinfonie vom Komponisten des ersten Aktes, D. Sarri.¹¹²

Das Manuskript *Mailand Cons.* von Leos *Achille in Sciro* (1740) verwendet als Einleitung die oben¹¹³ besprochene Sinfonie zur *Nitocri* (1733). Die *Berliner StB* (Amalien-Bibliothek) besitzt nun unter Leos Namen und mit der Datierung 1739 eine Oper gleichen Titels mit einer völlig anderen Sinfonie.¹¹⁴ Diese Einleitung bespricht Green ziemlich ausführlich¹¹⁵ und rechnet den ersten Satz zu den besten Stücken, die Leo in seinen Sinfonien geschrieben hat. „Leo scheint nun so weit gegangen zu sein, als er konnte; denn danach weist er keine Opernsinfonie mit einem ausgearbeiteteren oder besser gebauten ersten Satz auf . . .“¹¹⁶ Im dritten Satz fällt Green auf, daß

¹⁰⁸ S. 255 ff., 262 f. u. 298.

¹⁰⁹ Wahrscheinlich Wiederverwendung einer älteren Einleitung. Vgl. S. 255 ff.

¹¹⁰ Incipits und Mss. siehe im Katalog Nr. 124.

¹¹¹ In G, notiert kl. im g2-Schl. Leo verwendet für G-Hörner den Baßschüssel.

¹¹² Pastore (S. 84 u. 86) hält diese Sinfonie für eine Komposition Leos.

¹¹³ S. 235 f., 281 f. u. 294.

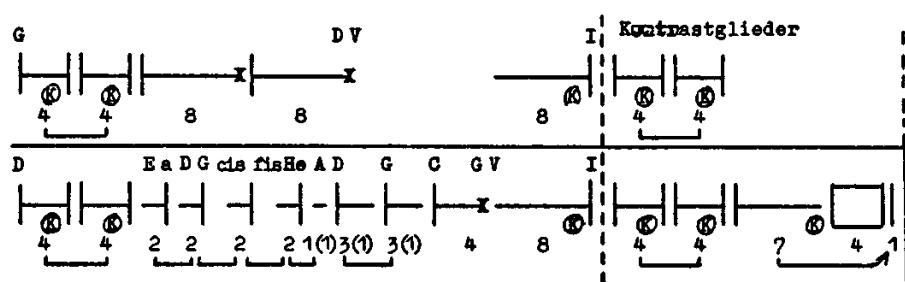
¹¹⁴ Katalog Nr. 122. Das Ms. stammt möglicherweise aus J. Fr. Reichardts Nachlaß. Vgl. Gerber, Art. *Leo*, op. cit. Sp. 218, bzw. J. Fr. Reichardts *Musikalische Monatschrift*, Viertes Stück, Berlin 1792, S. 79 (abgedruckt im Ergänzungsband zum ND von Gerbers Lexika, Graz 1969).

¹¹⁵ Das Mailänder Ms. hat Green nicht gesehen.

¹¹⁶ S. 79: „Leo seems now to have gone as far as he was able, for after this he has no opera sinfonia with a more elaborate or better constructed first movement“.

Leo hier das einzige Mal die Rondoform anwendet.¹¹⁷ Nicht einverstanden ist Green mit dem Mittelsatz. Er scheint ihm „der schlechteste von allen seinen Sinfoniesätzen“.¹¹⁸ Green muß also für alle drei Sätze dieser Sinfonie feststellen, daß sie, im positiven (Ecksätze) oder im negativen Sinn (Mittelsatz), aus dem Rahmen des Bildes fallen, das die Leoschen Operneinleitungen sonst bieten. Diese Tatsache hätte ihn eigentlich skeptisch machen müssen. Es gibt noch weitere Unterschiede gegenüber den oben besprochenen Sinfonien Leos. So ist für Leo gleich die Partituranordnung — Hr. / Ob. / Str. — ungewöhnlich. Auffallen muß ferner die Taktnotierung des ersten Satzes, $\frac{3}{4}$, eine ungerade Taktart also, die wir in keinem der behandelten ersten Sinfoniesätze Leos angetroffen haben. Der $\frac{3}{4}$ -Takt erscheint für den Anfangssatz neapolitanischer Opernsinfonien erst bei Jommelli in Einleitungen seit der Mitte der 40er-Jahre.¹¹⁹

Der erste Satz ist zwar zweiteilig angelegt, doch nicht wie bei Leo in der Stufenfolge $I-V / I-I$, sondern in der Folge $I-V / V-I$. Was vor allem auffallen muß, ist die fast völlig regelmäßige periodische Struktur:



Nichts von der bei Leo Ende der 30er-Jahre im ersten Satz bereits ziemlich fortgeschrittenen Gerüstbaustruktur ist hier zu finden.¹²⁰ Bei den Kontrast-

¹¹⁷ S. 84 f.

¹¹⁸ S. 82: „the worst of any of his symphonic movements“.

¹¹⁹ H. St. Livingston, *The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart*, Diss. University of North Carolina, Chapel Hill 1952, S. 101 ff., fällt zwar die Einmaligkeit dieser Taktnotierung für den ersten Satz bei Leo auf, trotzdem hält er die Einleitung für echt, „the formal plan and the texture of the music“, „den formalen Grundriß und die Textur der Musik“ als für Leo typisch. Auch Livingston hat die Mailänder Partitur nicht eingesehen.

¹²⁰ Hier sieht man, wie auch Green noch völlig der alten Betrachtungsweise der vorklassischen Sinfonie verhaftet ist. Er bemerkt keinen Unterschied zwischen der Struktur dieses Satzes (Periode) und derjenigen des typischen ersten Sinfoniesatzes Leos seit dem Ende der 30er-Jahre (Gerüstbau). Sein Anliegen ist es allein, Form-schemata aufzustellen und zu vergleichen. Zur Musik selbst gelangt er damit nicht. Das gilt auch für Livingston. Die „Textur“ des vorliegenden Stückes entspricht eben nicht derjenigen vergleichbarer Sätze in Einleitungen Leos.

gliedern handelt es sich um paarige Viertakter. Diese Paarigkeit, bei Leo nicht vorkommend, setzt die Kenntnis der Jommellischen Sinfonie voraus. Die beiden Viertakter sind außerdem nur für Violinen gesetzt, die zweiten in Baßfunktion, während bei Leo die Kontrastglieder von sämtlichen Streichern ausgeführt werden. Der zweite Satz steht in einer Durtonart (C-Dur), während sämtliche Mittelsätze gesicherter Sinfonien Leos, soweit es sich nicht um bloße Überleitungsabschnitte handelt, in einer Tonart mit kleiner Terz notiert sind. Das Rondo — der dritte Satz zeigt diese Anlage — erscheint bei den in der vorliegenden Arbeit behandelten Komponisten nur ein einziges Mal, im Mittelsatz einer Sinfonie Jommellis.¹²¹ Häufiger findet es sich erst seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Aus all diesen Gründen müssen wir annehmen, daß wir in der vorliegenden Sinfonie kein Werk Leos vor uns haben, sondern eher eine Operneinleitung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie es zu dieser falschen Zuschreibung kommt, ist leicht zu erraten, wenn wir nach dem Kopisten der Handschrift fragen. Es handelt sich wieder um G. Baldan, den wir bereits als Fälscher zweier Oratorien auf den Namen Vincis kennengelernt haben.¹²² Hier hat er nicht nur das Titelblatt, sondern das ganze Manuskript geschrieben.¹²³ Die Fälschung betrifft sicher die ganze Handschrift.

Es bleibt nun noch die Frage, wer der richtige Komponist sein könnte. Die Herkunft des Schreibers verweist nach Venedig. Tatsächlich zeigt die Sinfonie das Gesicht venezianischer Opernsinfonien aus den 50er-Jahren des 18. Jahrhunderts. Man vgl. z. B. den Anfang der Einleitung zu B. Galuppis *Alessandro nell'Indie*¹²⁴:



¹²¹ Vgl. S. 386 f.

¹²² Vgl. S. 449 ff.

¹²³ Das Datum auf dem Titelblatt, 1739, ist nun natürlich nicht mehr ernst zu nehmen.

¹²⁴ Ms. *München StB.* Aufgeführt 1755 in München; vgl. Bolongaro-Crevenna S. 235. Es handelt sich offenbar um eine spätere Fassung, die erste Aufführung fand 1738 in Mantua statt (Art. *Galuppi* von W. Bollert, MGG Bd. 4 [1955], Sp. 1344). Vgl. ferner die Sinfonie zu *Il mondo alla roversa* (1752) des gleichen Komponisten (Ed. im KLA Leipzig 1758 [Breitkopf; Exemplar *München StB.*]), wo sich im ersten Satz die gleiche periodische Struktur innerhalb des $C(2/4)$ -Taktes findet. Dort entspricht auch die Anlage derjenigen des vorliegenden Stückes: I—V / V—I.

Hier wie dort haben wir ein Stück im $\frac{3}{4}$ -Takt und in periodischer Struktur vor uns. Auch die Anfänge der Mittelsätze weisen eine ähnliche Haltung auf (unbeschadet der verschiedenen Taktnotierung)¹²⁵:



Ein glücklicher Zufall ließ als richtigen Komponisten tatsächlich einen Venezianer ermitteln. In *Schwerin LB* findet sich die fragliche Sinfonie handschriftlich unter dem Namen G. B. Pescettis.¹²⁶ Gegen die Verfasserschaft dieses Komponisten, der ein Zeitgenosse und Mitschüler Galuppis war und ebenfalls in Venedig wirkte, bestehen keinerlei Bedenken. Die Oper dürfte in den 50er-Jahren geschrieben sein.¹²⁷

Bei den berühmten Aufführungen italienischer Intermezzi in Paris in den Jahren 1752—54 wurde u. a. auch ein Stück *I viaggiatori* unter dem Namen Leos gegeben¹²⁸, von dem man zu Leos Lebzeiten keine Aufführung mit dieser Autorenangabe kennt. Huckle führt es deshalb in den angegebenen Werkverzeichnissen zu Recht unter den zweifelhaften Werken Leos auf. Die Partitur besaß *Paris Opéra*. Sie ist inzwischen verloren gegangen. Die Sinfonie wurde aber zusammen mit fünf weiteren Einleitungen von im gleichen Zusammenhang gespielten Intermezzi gedruckt und ist in dieser Edition erhalten.¹²⁹

Diese Sinfonie stammt nun auf keinen Fall von Leo.¹³⁰ Schon die Tonart C-Dur ist ungewöhnlich. Sie kommt bei sämtlichen in der vorliegenden Arbeit

¹²⁵ Auch hier finden sich wieder die bei Galuppi relativ häufig anzutreffenden ungeradzahligen Glieder innerhalb periodischer Struktur. Die eine ganze Oktave durchlaufende Zäsurfloskel in T. 5 ist typisch für derartige Sätze ven. Opernsinfonien. Sie erscheint z. B. auch in der angeführten Einleitung zu *Il mondo alla roversa*.

¹²⁶ Vgl. den Katalog, hrsg. v. O. Kade, Schwerin 1893, Bd. 1, S. 57 (e).

¹²⁷ Terminus ad quem ist das Sterbedatum Pescettis (20. 3. 1766). Eine Oper *Achille in Sciro* scheint für diesen Komponisten bisher nicht bekannt zu sein. Vgl. Miria Buonomini, Art. *Pescetti*, MGG Bd. 10 (1962), Werkverzeichnis Sp. 1108. Pescetti konnte bereits eine andere Fälschung Baldans zugewiesen werden. Vgl. o. S. 449 f.

¹²⁸ Seit dem 12. 2. 1754. Vgl. die Liste bei Radiciotti S. 219.

¹²⁹ Vgl. im Incipitkatalog Nr. 135.

¹³⁰ R. Sondheimer bespricht sie in seinem Aufsatz Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie, AfMw 4 (1922), S. 88, als ein echtes Werk Leos und druckt auf S. 123 T. 1—46 des ersten Satzes im KIA ab. Da Intermezzi primär keine Sinfonie besitzen, sondern erst bei der Aufführung als selbständiges Stück — oft nach dem Tode des Komponisten — eine willkürlich ausgewählte Einleitung vor-

behandelten Komponisten in der Einleitung nie vor. Besonders der erste Satz widerspricht dem Bild der Leoschen Operneinleitung völlig. Die Anlage I—V / V—I findet sich bei Leo nur in der Sinfonie seiner ersten Oper (*Pisistrato*, 1714). Der für den ersten Satz von Opernsinfonien dieses Meisters typische Marschcharakter fehlt. Der zweite Satz weist durchgängig reinen Gerüstbau auf, was bei Leo in diesem Satz nirgends anzutreffen ist.¹³¹ Die Sinfonie widerspricht aber nicht nur dem Bild der Leoschen Operneinleitung, sondern ist direkt unneapolitanisch. Sie weist viel eher nach Venedig, in die Nähe der Opernsinfonien A. Vivaldis der 30er-Jahre. Dazu paßt gut die Tonart C-Dur, die dort für Sinfonien durchaus gebräuchlich war.¹³² Wir dürfen somit annehmen, daß diese Einleitung einem Bühnenwerk irgendeines venezianischen Komponisten der 30er- oder 40er-Jahre entnommen ist. Einen Namen kann ich nicht nennen.

Die Bibliothek *Neapel Cons.* besitzt das Manuskript einer Oper *Santa Geneviefra*, die Leo zugeschrieben wird.¹³³ Datum und Ort einer Aufführung sind nicht bekannt. Daß die Sinfonie nicht von Leo stammen kann, hat bereits Green nachgewiesen¹³⁴; wir können uns deshalb hier kurz fassen. Schon allein die Bezeichnung *Cresc.* im ersten Satz verweist die Einleitung in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, ebenso der $\frac{6}{8}$ -Takt im dritten Satz. Die Erkenntnis, daß Leo nicht der Verfasser sein kann, gilt nicht nur für die Sinfonie, sondern für die ganze Oper. Huckle¹³⁵ denkt an die Möglichkeit einer Verfasserschaft Sellittis.¹³⁶ Giacomo Sellitti führte in der Tat im Karneval 1745 am *Collegio de' Nobili* zu Neapel eine Oper gleichen Titels auf.¹³⁷

angesetzt bekamen, kann in allen solchen Fällen grundsätzlich nicht von der Sinfonie auf das Theaterstück selbst geschlossen werden, d. h. die Tatsache, daß die Einleitung nicht vom angegebenen Komponisten der Intermezzi stammt, ist in keinem Falle ein Beweis gegen die Echtheit des Theaterstückes selbst. Vgl. o. S. 457 ff. die Ausführungen zu Pergolesis *Serva padrona* und im Folgenden (S. 483 ff.) zu Jommellis *Uccellatrice*.

¹³¹ Solche Mittelsätze kenne ich erst seit Jommelli, also seit den 40er-Jahren des 18. Jhs. Vgl. S. 388 ff.

¹³² Vgl. z. B. die Einleitungen zu Vivaldis *Olimpiade* (1734) und *Griselda* (1735), beide hs. in *Turin BN*.

¹³³ Huckle, Werkverzeichnis MGG, führt das Werk unter den Oratorien Leos auf. Es handelt sich aber um eine Oper geistlichen Inhalts. Vgl. Green S. 121 f. Dafür spricht schon der Titel: *Opera di Sta. Geneviefra*. Darunter von späterer Hand: (*si crede*) *Musica di Leonardo Leo*.

¹³⁴ S. 121 ff. G. A. Pastore ediert sie als ein echtes Werk Leos. Vgl. Incipitkatalog Nr. 133.

¹³⁵ A.a.O.

¹³⁶ Giuseppe oder Giacomo?

¹³⁷ Fr. Florimo, *La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii*, Bd. 4, Neapel 1884, S. 538 f. Der Art. *Sellitto* in MGG Bd. 12 (1965), Sp. 487, von

Doch wäre dieses Datum für das vorliegende Werk entschieden zu früh angesetzt. Es dürfte erst in den 60er- oder gar 70er-Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Die Frage nach dem Verfasser muß vorläufig offen gelassen werden.

5.

*Jommelli*¹³⁸

Ein schwieriges Kapitel bilden Jommellis Wiener Opern aus dem Jahre 1749. Nach Abert hat der Meister in diesem Jahr für die Kaiserstadt insgesamt fünf Opern geschrieben.¹³⁹ Von zweien haben wir oben die Sinfonie besprochen, nämlich von *Achille in Sciro* (1. Fass.) und *Didone abbandonata* (2. Fass.). Daß es sich dabei um echte Werke handelt, steht außer allem Zweifel. Die Einleitung zum *Achille* ist durch ihre Übereinstimmung im Anfangs- und Mittelsatz mit dem ersten und zweiten Satz der *Artaserse*-Sinfonie (2. Fass., 1749) genügend beglaubigt. Auch bei der Einleitung zur *Didone* handelt es sich um eine typische Jommelli-Sinfonie. Daß beide Opern echt sind, bezeugen auch zeitgenössische Quellen, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen werden. Eine Garantie bieten ferner die beiden Wiener Handschriften der genannten Opern, die Jommelli ausdrücklich als Komponisten nennen.

Für die drei anderen Bühnenwerke ist dies merkwürdigerweise nicht der Fall. Alle drei Partituren nennen keinen Komponisten.¹⁴⁰ Das ist auffallend. Jommelli erregte damals in Wien solches Aufsehen¹⁴¹, daß es der Kopist kaum versäumt hätte, auf dem Titelblatt den Namen des Neapolitaners zu vermerken, falls dieser wirklich der Komponist war. War er es also nicht?¹⁴²

U. Prota-Giurleo weist das Werk nicht aus. Textbuch zitiert im Katalog *Bologna Cons.* Bd. 5/1, hrsg. v. U. Sesini, Bologna 1943, S. 506.

¹³⁸ Für Jommelli steht neben den Werkverzeichnissen der Art. *Jommelli* in MGG Bd. 7 (1958), Sp. 145 ff., und EdS Bd. 6 (1959), Sp. 789 f. (beide von Anna Mondolfi) die immer noch grundlegende Monographie N. Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908, von H. Abert zur Verfügung.

¹³⁹ Jommelli S. 49.

¹⁴⁰ Wenigstens ursprünglich nicht: Im Ms. der *Merope* findet sich auf dem Titelblatt neben dem Titel der Oper in eckigen Klammern der Name *JOMELLI* notiert; der Eintrag stammt aus relativ junger Zeit und steht vielleicht in Zusammenhang mit den Katalogisierungsarbeiten der Wiener Hofbibliothek am Ende des vorigen Jahrhunderts. Das *Ezio*-Ms. weist auf dem Titelblatt in der rechten unteren Ecke den Zusatz *von Jommelli* auf; der Eintrag dürfte wesentlich älter sein als derjenige der *Merope*-Hs. Er ist jetzt durchgestrichen (darüber weiter unten).

¹⁴¹ Vgl. Abert, Jommelli S. 51.

¹⁴² Auch das erhaltene Libretto der *Merope* gibt keinen Komponisten an. Vgl. O. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington 1914, Bd. 1, S. 757.

Stellen wir zunächst die ungefähre Dauer von Jommellis Wiener Aufenthalt fest.¹⁴³ Die erste für Wien geschriebene Oper ist der *Achille in Sciro*, wie zeitgenössische Zeugnisse belegen.¹⁴⁴ Er wurde am 30. August anlässlich des Geburtstags der Kaiserinwitwe Elisabeth Christine (28. 8.) aufgeführt. Die letzte Wiener Oper war mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit die *Didone*, bestimmt für den Geburtstag Franz' I. (8. 12.). Bald darauf dürfte Jommelli seine Rückreise nach Rom angetreten haben, da er an Weihnachten sicher seinen Pflichten in seiner erst im gleichen Jahr erhaltenen Stellung an *St. Peter*¹⁴⁵ nachzukommen hatte.¹⁴⁶ Wir haben somit innerhalb von zwei Fixpunkten einen Zeitraum von nur etwas über zwei Monaten, in denen die übrigen drei Opern einzuordnen wären. Jommelli hätte dann in dieser relativ kurzen Zeit den Spielplan des Wiener Hoftheaters mit nicht weniger als fünf großen Opern besetzt, ein wohl einmaliger Fall in der Operngeschichte, und zwar nicht nur für ein auswärtiges Engagement. Dies ist nicht nur höchst unwahrscheinlich, sondern sogar unmöglich. In diesen Zeitraum fallen fast alle „großen“ Tage des Wiener Kaiserhofes: die zwei bereits genannten Termine mit den Geburtstagen der Kaiserinwitwe und Franz' I. sowie die Namenstage des Kaisers (4. Okt.) und der Kaiserin (15. Okt.).¹⁴⁷ Für diese Tage waren jeweils Erstaufführungen neuer Opern vorgesehen.¹⁴⁸ Da jedoch die Namenstage des Kaiserpaares so eng beieinanderlagen, wurde für beide oft nur eine Festoper komponiert. Es war also 1749 zwischen den beiden festen Terminen 30. 9. und 8. 12. am Hoftheater nur noch ein, höchstens noch ein zweiter Opernauftrag zu vergeben. Tatsächlich wurde auch in diesem Jahr für beide Namenstage die gleiche Oper verwendet, der bisher Jommelli zugeschriebene *Ezio*.¹⁴⁹ Somit ist für zwei der angeblich von Jommelli für Wien komponierten Bühnenwerke innerhalb seines wahrscheinlichen Aufenthaltes gar kein Platz mehr, nämlich für *Catone in Utica* und

¹⁴³ Der Zeitpunkt der An- und Abreise ist nicht näher bekannt.

¹⁴⁴ Vgl. Abert, Jommelli S. 50, Anm. 1 u. 2. Für einen weiteren Beleg s. u. S. 473 f.

¹⁴⁵ Abert S. 48 f.

¹⁴⁶ Auf Grund dieser Überlegungen ist also der Aufenthalt in Wien noch weiter einzuengen, als dies Abert (S. 53) tut. Abert bezieht sich auf einen Brief Metastasios vom 27. 4. 1750 (hrsg. v. Br. Brunelli, *Tutte le opere di P. Metastasio*, Bd. 3, Mailand 1951, S. 513 f.). Zwei weitere Briefe, die Abert nicht bekannt waren, an Jommelli persönlich in Rom gerichtet, datieren bereits vom 8. 4. und vom 14. 3. (Brunelli S. 508 f. bzw. 496 ff.). Im zuletzt genannten Brief bezieht sich Metastasio auf einen Brief, den ihm Jommelli am 21. 2. aus Venedig zusandte.

¹⁴⁷ Maria Theresia hatte im Mai (13. 5.) Geburtstag.

¹⁴⁸ Vgl. für die in dieser Zeit üblichen Wiener Erstaufführungstermine die Aufstellung bei C. F. Pohl, J. Haydn, Bd. 1/1, Wien 1878, S. 383 ff. Der Namenstag der Kaiserinwitwe (19. 11.) wurde offenbar nicht mit einer neuen Oper gefeiert.

¹⁴⁹ Der Beleg dafür wird weiter unten gebracht.

Merope.¹⁵⁰ Daß Jommelli in dieser Zeit in Wien eine Scrittura angeboten erhalten oder angenommen hätte, die nichts mit dem Hofe zu tun hatte, ist nicht denkbar, in diesem Zusammenhang auch uninteressant, da die Partituren sämtlicher fünf Opern ihre Bestimmung für das Hoftheater im Titel ausdrücklich angeben.¹⁵¹ Somit ist die Verfasserschaft Jommellis für die Opern *Catone* und *Merope* schon aus zeitlichen Gründen äußerst zweifelhaft. Auch für den *Ezio* müssen Bedenken angemeldet werden, da kaum anzunehmen ist, daß sämtliche Festopern im Herbst des Jahres 1749 einem einzigen, noch dazu auswärtigen Komponisten anvertraut wurden.

Fragen wir nun zeitgenössische Berichte um Rat. Es stand zu erwarten, daß bei Metastasio der Wiener Aufenthalt Jommellis irgendwie Niederschlag gefunden hat. Die beiden gesicherten Wiener Opern Jommellis sowie zwei weitere der zugeschriebenen (*Catone* und *Ezio*) vertonen schließlich Libretti des Kaiserlichen Hofpoeten. Abert zitiert bereits einschlägige Briefe aus der veröffentlichten Korrespondenz des Dichters. In dem einen¹⁵², datiert vom 30. August 1749, erwähnt Metastasio die am gleichen Tag stattfindende Erstaufführung des *Achille*, in dem anderen vom 13. 12. 49¹⁵³ beschreibt er die Aufführung der *Didone*. Es fällt auf, daß Metastasio nur die beiden Wiener Opern Jommellis erwähnt, die einwandfrei gesichert sind, während die zweifelhaften Werke nirgends genannt werden. Man könnte dagegen natürlich einwenden, daß der Briefwechsel Metastasios möglicherweise nur zum Teil überliefert ist. Dieses Argument ist jedoch nicht stichhaltig, wenn man einen weiteren Brief Metastasios zu Rate zieht und richtig interpretiert.¹⁵⁴ Er schreibt am 12. November 1749 an Farinelli in Madrid u. a.: „Wisset, daß hier ein neapolitanischer Kapellmeister namens Niccolo Jomelli zwei meiner Werke komponiert hat . . . Gegenwärtig ist er nach Venedig gereist, um meinen *Ciro* in Szene zu setzen, und er kehrt sofort nach Wien zurück, um den gleichen Dienst der *Didone* zu erweisen; außerdem ist er gehalten, auch für das kommende Jahr zwei Opern für dieses Theater zu komponieren.“¹⁵⁵

¹⁵⁰ Bezeichnenderweise fehlt für beide in der Titelaufschrift die Angabe eines Festes — sie waren keine „Festoper“ —, während die anderen drei Partituren das jeweilige Fest, für das sie bestimmt waren, sehr wohl beim Namen nennen.

¹⁵¹ Der *Ezio* wurde allerdings zuerst in Schönbrunn gegeben und erst für den Geburtstag der Kaiserin ins Hoftheater übernommen. Vgl. Incipitkatalog Nr. 170.

¹⁵² Ed. Brunelli S. 423.

¹⁵³ Ed. Brunelli S. 448 f.

¹⁵⁴ Ed. Brunelli S. 444 f. Abert zitiert diesen Brief für die 3. Fass. des *Ciro* (S. 53, Anm. 1). Für Wien zieht er nicht die richtigen Erkenntnisse daraus.

¹⁵⁵ „Sappiate che à composte qui due opere mie un maestro di capella napoletano chiamato Niccolo Jomelli . . . Presentemente è corso a Venezia a mettere in iscena il mio *Ciro*, e torna subito in Vienna per far l'istesso servizio alla *Didone*: oltre di che è fermato per l'anno venturo a comporre due opere per questo teatro.“

Daraus geht deutlich hervor, daß Jommelli 1749 für Wien *nur zwei* Opern geschrieben hat, nämlich den *Achille*, den Metastasio in einem anderen Brief ausdrücklich anführt, und die *Didone*, die u. a. auch in vorliegendem Schreiben genannt ist. Bei dem starken Interesse, das Metastasio Jommelli entgegenbrachte¹⁵⁶, ist nicht anzunehmen, daß er etwa die eine oder andere Oper Jommellis für Wien übersehen hätte. Man könnte Metastasio im zitierten Brief zwar so verstehen, daß er die *Didone* als drittes Werk aufführen will, zu den bereits komponierten „zwei seiner Werke“ hinzu. Dem spricht aber entgegen, daß es von der *Didone* nicht heißt, daß Jommelli sie noch zu *komponieren*¹⁵⁷, sondern daß er sie nur noch *in Szene zu setzen* habe. Sie ist also zu der Zeit, als Metastasio an Farinelli schreibt, bereits komponiert; Jommelli hat die Partitur für die ersten Proben in Wien zurückgelassen. Nach seiner Rückkehr aus Venedig wäre die Zeit für Komposition und Einstudierung der neuen Festoper sicher zu knapp geworden.

Ein weiterer Zeitgenosse, der Kaiserliche Obersthofmeister Fürst Khevenhüller-Metsch, nennt für Jommelli im fraglichen Zeitraum ebenfalls nur zwei Opern, die beiden gesicherten. Ihm ist vielleicht noch größeres Gewicht beizumessen als Metastasio, da er als Zeremonienmeister mit den Aufführungen in der Hofoper, die ja, sofern es sich um Erstaufführungen handelte, immer Staatsaktionen waren, direkt zu tun hatte. Er vermerkt in seinem Tagebuch unter dem 20. September 1749¹⁵⁸: „Den 20. verfügten sich die Herrschaften [die kaiserliche Familie] . . . in das Opera Hauß, der pour la St. Augustin [= Geburtstag der Kaiserinwitwe, 28. 8.] zum ersten Mal producierten, von I. M. der Kaiserin aber wegen des bishero fürgedauerten schönen Wetters (so die Promenades denen Spectacles immer den Vorzug geben machen) noch nicht gehörten Opera, *Achille in Scyro* benammset — dazu die Musique von einem berühmten neapolitanischen Signore Jomella componiert worden — bei zu wohnen, welche auch wegen besonderm Gusto, Stärcke der Musique und sonderlich, daß dise den Worten so gutt appropriiret, villen Beifall

¹⁵⁶ Vgl. Abert S. 51 f. u. 53 f.

¹⁵⁷ So heißt es bei den beiden für 1750 vorgesehenen Opern, die offensichtlich nicht zustandekamen. Jommelli ist aber in diesem Jahr mit je einer Arie an zwei Pasticci für Wien beteiligt, an *Andromeda* und *Euridice* (vgl. die Werkverzeichnisse; die Zusammenstellung scheint G. Chr. Wagenseil besorgt zu haben). Sicher handelte es sich dabei aber — wie bei Pasticci die Regel — um keine persönliche Beteiligung, wie schon die Tatsache beweist, daß die Arie in der *Andromeda* aus dem *Ezio* entnommen ist. Die *F*-Dur-Sinfonie dieser Oper könnte von Wagenseil stammen. Die *D*-Dur-Sinfonie der *Euridice* gehört offenbar I. Holzbauer (vgl. das Incipit in DTB 3/1, S. XLV, Eintrag *D*-Dur Nr. 4).

¹⁵⁸ Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten J. J. Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742—76, hrsg. v. R. Graf Khevenhüller-Metsch u. H. Schlitter, Bd. 2, Wien/Leipzig 1908, S. 352.

gefunden.“¹⁵⁹ Und unter dem 8. Dezember des gleichen Jahres schreibt er¹⁶⁰: „... und bald nach 5 Uhr gieng man öffentlich ... zur Opera ... Die Opera war die *Didone abbandonata* vom Abbate Metastasio und die Music darzu vom Signore Jumela, welcher bereits jene von *Achille in Scyro* mit Applauso gemacht hatte und auch dieses Mahl ville Approbation fand.“ Konnte man bei Metastasio zweifeln, ob er nicht von drei Jommellis Opern für Wien spricht, so steht hier eindeutig: Jommelli hat 1749 für Wien nur den *Achille* und die *Didone* komponiert.

Auch die neapolitanische Musikgeschichtsschreibung, die über die Zeitgenossen Jommellis S. Mattei und G. Sigismondi für unseren Meister gut informiert ist, weiß nur von zwei Wiener Opern Jommellis, den beiden genannten.¹⁶¹

Wer hat dann die drei übrigen Opern, *Catone in Utica*, *Merope* und *Ezio*, komponiert, und wie kommt es zu der Zuschreibung an Jommelli? Der zweite Teil der Frage führt uns nur bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts zurück. C. F. Pohl gibt in Band 1/1 seiner Haydn-Monographie¹⁶² ein „Verzeichniss der in Wien in den Jahren 1740—66 aufgeführten italienischen Opern ...“ und registriert hier unter 1749¹⁶³ bereits vier Jommelli-Opern, außer dem echten *Achille* auch die drei angezweifelte Werke. Pohl beruft sich für seine Liste auf „Aufzeichnungen des verstorbenen Herrn Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner, ergänzt durch Auszüge aus dem Wiener Diarium etc. etc.“ Da das *Diarium*¹⁶⁴, eine Tageszeitung, als Quelle für die Falschzuschreibung nicht in Frage kommt, scheint die Spur, die ich vorerst nicht weiter verfolgen kann, über Schuberts Freund v. Sonnleithner zurückzuführen. Wohl auf Grund von Pohls Werk wurden die fraglichen Handschriften der Wiener Hofbibliothek, die eindeutig datiert und lokalisiert sind¹⁶⁵, als Jommelli-Opern katalogisiert¹⁶⁶, und über Aberts Monographie wurde der Irrtum unter den Musikhistorikern verbreitet und bis in die jüngsten Werkverzeichnisse unwidersprochen übernommen.

Doch nun zur Frage nach den richtigen Komponisten. Wir gehen wieder

¹⁵⁹ Aus diesen Ausführungen ist nochmals herauszulesen, daß der *Achille* Jommellis erste Oper für Wien war.

¹⁶⁰ Ebda. S. 373.

¹⁶¹ Vgl. Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Neapel 1840, S. 90, u. Florimo Bd. 2, Neapel 1882, S. 232 f.

¹⁶² S. 383 ff.

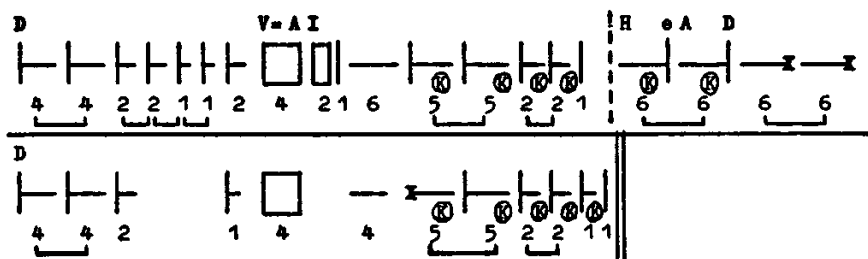
¹⁶³ S. 385.

¹⁶⁴ Das *Wiener Diarium* stand mir nicht zur Verfügung.

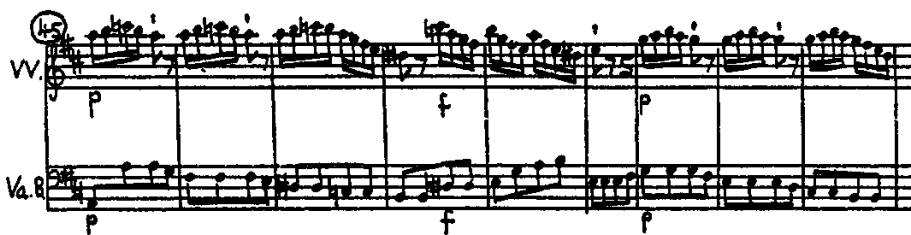
¹⁶⁵ ... *da rappresentarsi nel nuovo privilegiato Imperial Teatro in Vienna* [in der *Ezio*-Partitur folgen darauf weitere Angaben] *l'anno 1749*. Vgl. aber für den *Ezio* Incipitkatalog Nr. 170.

¹⁶⁶ Vgl. den Katalog, hrsg. v. J. Mantuani, Bd. 2, Wien 1897, S. 84 u. 89 ff.

von den Sinfonien aus und müssen uns im klaren sein, daß die dafür gewonnenen Ergebnisse nicht ohne weiteres auf die gesamte Partitur bezogen werden dürfen. Zunächst zum *Ezio*. Er ist ausdrücklich auf den 4. Oktober datiert, da die Partitur im Titelblatt die Zweckbestimmung für die Namens-tagsfeier des Kaisers im Jahre 1749 eindeutig angibt.¹⁶⁷ Die Partituranordnung ist italienisch (VV. / Ob. / Trp. / Va. / Pk. / B.), der Komponist scheint also ein Italiener oder zumindest stark von Italien beeinflusst zu sein. Der erste Satz¹⁶⁸ trägt die Tempobezeichnung *Presto assai*, die für Jommelli ungewöhnlich wäre. Sie kommt zumindest in dem von mir behandelten Zeitraum, vor seiner Stuttgarter Zeit also, an dieser Stelle nicht vor. Das Stück ist eindeutig dreiteilig ($2/4$ -Takt); zwei weitgehend parallele Außenteile umrahmen einen relativ kurzen Mittelteil, der die Funktion hat, die Ausgangstonart wieder einzuführen:



In den Außenteilen ist das Stück dem ersten Satz der gleichzeitigen Jommellischen Sinfonien sehr ähnlich (z. B. ziemlich regelmäßiger Gerüstbau, T. 9 ff. ein Beschleunigungsabschnitt usw.). Es fehlen aber in beiden Teilen Kontrastabschnitte. Wir wollen uns nur den Mittelteil genauer ansehen¹⁶⁹:



¹⁶⁷ Ein berechtigter Zweifel an der Verfasserschaft Jommellis meldet sich für den *Ezio* sofort, wenn man bei Abert (S. 224, Anm. 1) liest, daß die Oper eine völlige Neuschöpfung Jommellis sein soll. Jommelli hat den *Ezio* bereits 1741 und 1748 auf die Bühne gebracht. Bei einer Neubearbeitung wurden stets Stücke aus den früheren Fassungen übernommen. Also müßte der *Ezio* von 1749, wenn er wirklich von Jommelli wäre, mit den beiden früheren Fassungen Gemeinsamkeiten aufweisen. Livingston (S. 218 ff.) bespricht die *Ezio*-Sinfonie von 1749 als ein echtes Werk Jommellis (nach einer Kopie der Wiener Hs. in Washington LC).

¹⁶⁸ Incipitkatalog Nr. 170.

¹⁶⁹ Bläser (Pk.) pausieren.



Auffallend ist, daß in ihm periodisch gebaut wird. Mit T. 44 bricht der Gerüstbau ab, er setzt erst mit Beginn der Reprise wieder ein. Über eine Sekundrückung von zweimal sechs Takten wird die Ausgangstonart wiedererreicht; zwei weitere sich entsprechende, jeweils mit einem Halbschluß endende Sechstakter über einem durchgehenden, von der Viola in Achteln getrommelten Orgelpunkt auf a^1 erhöhen die Spannung vor dem Eintritt der Reprise. Dieser Mittelteil erinnert in seiner dünnen Instrumentierung an die Kontrastabschnitte in Jommellis ersten Sinfoniesätzen. Allerdings ist er nicht Bestandteil des Seitenabschnitts von Teil 1, sondern steht für sich. Vor allem aber unterscheidet er sich von den Kontrastabschnitten bei Jommelli dadurch, daß er nicht in eine einheitliche, dem ganzen ersten Satz zugrundeliegende Tektonik, in den Gerüstbau, miteinbezogen ist. So sind noch die ersten Sätze der frühesten Sinfonien Jommellis gebaut¹⁷⁰, für eine Jommellische Operneinleitung aus dem Jahre 1749 dagegen ist es undenkbar, daß solche Stellen unter Aufgeben des Gerüstbaus für sich stehen.

Beides, die dreiteilige Anlage wie auch das inselhafte Einlagern von Periodengliedern in den Satz, spricht deutlich gegen eine Verfasserschaft Jommellis für diese Sinfonie. Bereits der erste Satz berechtigt zu einem solchen Urteil.¹⁷¹ Die Anlage in zwei weitgehend parallel verlaufenden, im Gerüstbau strukturierten Außenteilen und einem vermittelnden, dünn instrumentierten und periodisch gebauten Zwischenteil, zu dessen Beginn stets eine Sekundrückung steht, ist dagegen geradezu typisch für einen anderen italienischen Opernkomponisten der Zeit, für *Andrea Bernasconi* (1706—84).¹⁷² Tatsächlich erweist er sich als Komponist nicht nur der Sinfonie, sondern des

¹⁷⁰ Bis 1742; vgl. 309 ff.

¹⁷¹ In Satz 2 u. 3 fällt das völlige Fehlen von Stauungsgliedern auf. Handelte es sich um eine Jommellische Sinfonie, so würde zumindest im dritten Satz der bekannte viertaktige Tonikablock vor dem Schlußtakt stehen. Er fehlt in den behandelten Sinfonien Jommellis nur dann, wenn die Sinfonie offen endet. Dies ist aber hier nicht der Fall.

¹⁷² Dieses Urteil ist mir möglich, da in *München StB* fast die gesamten erhaltenen Opernpartituren des späteren Münchner Hofkapellmeisters zur Verfügung stehen. In den späteren Sinfonien Bernasconis wird der Vermittlungsabschnitt (zumindest Teile davon) häufig in den Gerüstbau integriert. Die typische Sekundrückung überlagert dann den Untergrund.

ganzen bisher Jommelli zugeschriebenen Wiener *Ezio* von 1749. Khevenhüller-Metsch vermerkt in seinem Tagebuch unter dem 4. Oktober dieses Jahres¹⁷³: „... auf unserem Schönbrunner Theatro vorgestellt. Die Pièce ware der *Ezio* vom Abbate Metastasio und die Komposition vom Signore Bernasconi, einem Mailänder.“ Die Zuschreibung an Bernasconi ist bei dem Gewicht des Khevenhüller-Metschen Zeugnisses unumstößlich.¹⁷⁴

Die Bemerkung Aberts¹⁷⁵, Jommelli erscheine „zum ersten Male“ mit dem für Wien geschriebenen *Ezio* auf der Stuttgarter Bühne, ist somit unrichtig. Khevenhüller-Metsch belegt auch die Aufführung im Hoftheater vom 14. Oktober¹⁷⁶ und notiert am 13. November, daß die Oper abgesetzt wurde, „weilen der *Ezio* gar keine Approbation finden wolte“.¹⁷⁷ H. Kunz konnte bereits 1954 in seiner theaterhistorischen Dissertation¹⁷⁸ auf Grund zeitgenössischer Geschichtsquellen¹⁷⁹ den richtigen Komponisten ermitteln. Die Arbeit wurde erst 1958 (Wien) im *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1953/54* — leider ohne die umfangreichen Quellenangaben — veröffentlicht. Ob sich der richtige Komponist des Wiener *Ezio* von 1749 inzwischen bei den Musikhistorikern eingebürgert hat? Auf Kunz geht wohl die Streichung des Eintrags von *Jommelli* auf dem Titelblatt der Partitur¹⁸⁰ sowie die Notiz auf der dem Titelblatt gegenüberliegenden Seite *Musik von Andrea Bernasconi* zurück.¹⁸¹

Das Khevenhüller-Metsche Tagebuch erwähnt auch die beiden anderen

¹⁷³ S. 355 f.

¹⁷⁴ W. Bollert führt im Art. *Bernasconi*, MGG Bd. 1 (1949—51), Werkverzeichnis Sp. 1782, keine Oper dieses Titels auf.

¹⁷⁵ S. 64.

¹⁷⁶ S. 358.

¹⁷⁷ S. 368.

¹⁷⁸ Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia, Wien 1954, unter Nr. R 23.

¹⁷⁹ Neben Khevenhüller-Metsch werden für den *Ezio* auf S. 176 f. das *Wiener Diarium* und ein hs. *Zeremoniellprotokoll des Staatsarchivs (1740/65)* genannt.

¹⁸⁰ Vgl. S. 470, Anm. 140.

¹⁸¹ Daneben eine Notiz, die auf das dazugehörige Textbuch in der *Wiener NB* verweist; möglicherweise wird dort Bernasconi als Komponist genannt. Brunelli, op. cit. Bd. 1, 2. Aufl., Mailand 1953, S. 1411, und Bauer, op. cit. S. 30, geben für den Wiener *Ezio* von 1749 G. Bonno als Komponisten an. Wir haben hier also eine zweite Falschzuschreibung, die sich jedoch nicht verbreitet hat. Wie sie zustande kam, kann ich nicht sagen. Wohl geben E. L. Gerber, Art. *Bono*, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. 1, Leipzig 1790, Sp. 185, und Fr. J. Fétis, Art. *Bono*, Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Bd. 2, 2. Aufl., Paris 1878, S. 19, für Bonno eine Oper *Ezio* an (Gerber schreibt *Ozio*), doch ist das Werk beidemale weder datiert noch lokalisiert. Der Art. *Bonno* in EdS Bd. 2 (1954) von N. Pirotta nennt im Werkverzeichnis keinen *Ezio* (vgl. Sp. 788; MGG weist keinen Art. *Bonno* auf).

angezweifelte Opern, den *Catone* und die *Merope*. Leider (wie wir sehen werden, bezeichnenderweise) nennt es dabei keinen Komponisten. Aber wir erfahren von ihm die genauen Aufführungsdaten, die meine obigen Ausführungen bestätigen, daß beide Opern nicht in den Wiener Aufenthalt Jommellis fallen. Unter dem 16. April 1749 notiert es¹⁸²: „Abends blieben die Herrschaften in der neuen Opera, *Catone in Utica* benammset . . .“¹⁸³ Der 13. Juli 1749 zeigt den Eintrag¹⁸⁴: „Ansonsten wurde anheut eine neue Opera, *Merope* genannt, produciret, welche aber (indeme die Musique nicht von der nemmlichen Hand, sondern zusammen geklaubet, die Decorationen alt und die Bals nicht am besten gerathen) nicht sehr villen Applauso gehabt.“ Aus dieser zweiten Notiz geht eindeutig hervor, daß die Wiener *Merope* ein Pasticcio ist, zusammengestellt aus Stücken verschiedener Komponisten.¹⁸⁵ Deshalb ist kein einzelner Komponistennamen verzeichnet. Auch der den *Catone* betreffende Eintrag nennt keinen Komponisten. Sollte es sich auch bei ihm um eine Mischoper handeln?

Nun verstehen wir auch, weshalb sich in der Wiener *Merope* Einzelnes aus Jommellis gleichnamiger Oper für Venedig aus dem Jahre 1741 findet¹⁸⁶, obwohl die Wiener Oper selbst nicht von Jommelli stammen kann. Der Komponist, der das Pasticcio zusammenzustellen hatte, entnahm u. a. auch aus Jommellis *Merope* Stücke, die er z. T. bearbeitete.¹⁸⁷ Zu klären, wer alles zur Wiener *Merope* beisteuerte, ist nicht unsere Aufgabe. Wir haben nur nach dem Komponisten der Sinfonie zu fragen.

Gegen Jommellis Verfasserschaft spricht sofort die alte Partituranordnung: Hr. / Ob. / VV. / Va. / B. Der erste Satz¹⁸⁸ ist ausgeprägt dreiteilig, der Mittelteil hat einen ziemlichen Umfang¹⁸⁹:

¹⁸² S. 315.

¹⁸³ Kunz, Diss. S. 174, nennt als weitere Quelle das *Wiener Diarium*. Den Verfasser Jommelli, den er angibt (R 13), dürfte er auch in dieser Quelle nicht gefunden haben. Er scheint ihn vielmehr dem Katalog der Musikabteilung in der *Wiener NB* entnommen zu haben.

¹⁸⁴ S. 337.

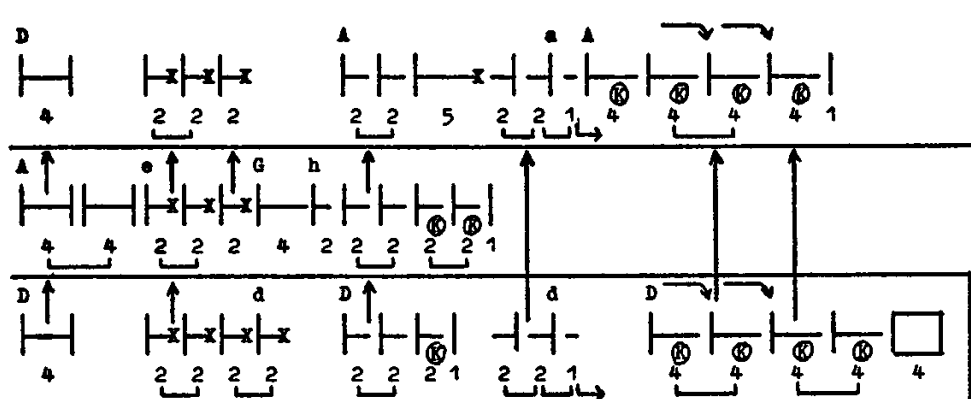
¹⁸⁵ So auch schon bei Kunz, Diss. R 38, der außer dieser Quelle wieder das *Wiener Diarium* anführt (S. 176). Die Bemerkung Aberts, die Stuttgarter *Merope* von 1756 sei eine Neueinstudierung der Wiener Oper gleichen Titels, ist damit unrichtig (S. 75). Vermutlich handelte es sich um eine Neufassung der Oper aus dem Jahre 1741. Die Partitur ist nicht erhalten.

¹⁸⁶ Vgl. Abert S. 224, Anm. 1.

¹⁸⁷ Ebda.

¹⁸⁸ Incipitkatalog Nr. 171.

¹⁸⁹ Die vertikal verlaufenden Pfeile fassen sich entsprechende Glieder in den drei Teilen zusammen.



In diesem Teil wird über die II. und IV. Stufe zur VI. Stufe kadenzziert, auf der mit einem Einzeltakt eine scharfe Zäsur gebildet wird (unmittelbar darauf, ohne Rückleitung, setzt die Reprise ein). Eine solche Anlage erinnert an das alte Stufenprinzip, das den ersten Sätzen¹⁹⁰ der frühesten in der vorliegenden Arbeit behandelten Sinfonien, derjenigen Vincis und Porporas, zugrundeliegt und das besonders im frühen Instrumentalkonzert beheimatet ist. Dagegen ist es in der italienischen, selbst in der venezianischen Opernsinfonie um 1750 nicht mehr anzutreffen. In Deutschland spielt es allerdings noch eine beachtliche Rolle, vor allem in der Wiener Sinfonie mit ihrem bedeutendsten Repräsentanten, G. Chr. Wagenseil.¹⁹¹

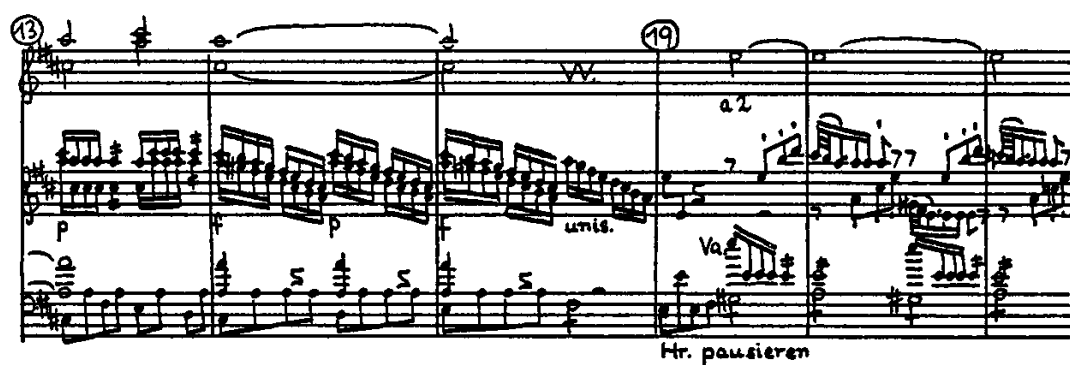
Die Struktur geht von der Periode aus und tendiert zum Gerüstbau. Wir sprachen bereits einmal davon¹⁹², daß die Wiener Komponisten, vorab Wagenseil, das durch Gehörseindruck vermittelte Gerüstbauprinzip der ersten Sinfoniesätze Jommellis von der Periode her zu erfassen versuchen. Die so entstehende Struktur zeigt deshalb stets stark periodische Merkmale, fällt immer wieder in die Geschlossenheit periodischer Glieder zurück. Dies ist auch in vorliegendem Stück der Fall. Betrachten wir kurz einige Takte des ersten Teils:



¹⁹⁰ Bzw. in den zweisätzigen Sinfonien Porporas den zweiten Sätzen.

¹⁹¹ Vgl. o. S. 104.

¹⁹² S. 428, Anm. 188.



Die ersten vier Takte sind sowohl harmonisch wie rhythmisch in sich geschlossen. Darauf folgen harmonisch offene Zweitakter, zunächst zwei sich entsprechende, die in ihrer rhythmischen Geschlossenheit klar auf die periodische Struktur verweisen. Die Bewegung zielt nicht auf den dritten Takt, den Einsatz eines neuen Gliedes, hin, sondern wird im zweiten Takt aufgefangen und zurückgeworfen:



Wirkliche Gerüstbauglieder sind nach einem weiteren Zweitakter erst die sich entsprechenden Takte 11/12 und 13/14. Sofort fällt der Satz aber in die periodische Struktur zurück. Zwar schießt die Bewegung der abwärtsgerichteten Sechzehntelläufe in den Violinen (T. 15 ff.) über den vierten Takt (18) hinaus, so daß man in dem viertaktigen Glied T. 15—18 ein Gerüstbauglied sehen könnte, welches das folgende Glied als Halbschluß erreicht: $\frac{1}{4} \times \dots$, doch ist die Zäsur in T. 19 derart einschneidend, daß man diesen Takt nur zu den vorausgehenden vier Takten schlagen kann und so einen rhythmisch geschlossenen Fünftakter mit Halbschluß erhält. Daß wir nun wieder Periode vor uns haben, sieht man daran, daß sofort eindeutig periodische Glieder folgen (T. 20 ff.), nämlich solche, die auch harmonisch geschlossen sind. Es handelt sich um drei sich entsprechende Zweitakter. Unter den Zieltakt des dritten Gliedes schiebt sich dann wiederum Gerüstbau, eine Folge von offenen Kadenzviertaktern, also Stauungsgliedern, die den einzelnen Zäsurtakt am Ende des ersten Teiles vorbereiten. Durch dieses ständige Pendeln zwischen zwei verschiedenen tektonischen Prinzipien (es wiederholt sich in den beiden folgenden Teilen) erreicht das Stück bei weitem nicht die Geschmeidigkeit des gleichzeitigen ersten Satzes Jommellischer Opernsinfonien. Es wirkt, verglichen mit analogen Stücken des Neapolitaners, ungekonnt, alt-

modisch.¹⁹³ Kontrastglieder in der Art, wie wir sie bei Jommelli antreffen, finden sich hier nicht. Ein typisches Merkmal für die Wiener Sinfonie dieser Zeit sind die Molltrübungen in den Wiederholungen kurzer (hier nur zweitaktiger) Glieder (z. B. T. 22/23).

Wir dürfen also schon auf Grund des ersten Satzes als Komponisten einen Wiener vermuten. Damit stimmt auch die alte Partituranordnung überein, die in Wien noch lange Zeit üblich ist. Tatsächlich bestätigt sich diese Annahme. Der *Katalog Breitkopf*¹⁹⁴ führt in einer *Raccolta II* von Sinfonien Wagenseils auch vorliegendes Werk auf (Nr. 6; *a 6 voci*, also wohl für zwei Hörner und Streicher). An der Verfasserschaft des Wieners besteht nach obigen Ausführungen kein Zweifel.¹⁹⁵

In Anlage und Struktur eng verwandt mit dem ersten Satz der *Merope*-Sinfonie ist der gleiche Satz der Einleitung zum *Catone in Utica*. Der Gerüstbau setzt sich hier allerdings stärker durch. So beginnt der Satz gleich mit zwei sich entsprechenden Gerüstbaugliedern, verfällt dann aber sofort in periodischen Rhythmus (geschlossener Zehntakter):

¹⁹³ Das Urteil ist nicht absolut zu nehmen, sondern vom Gesichtspunkt der Jommellischen Sinfonie her.

¹⁹⁴ Teil 1, Leipzig 1762, S. 27.

¹⁹⁵ Identifizierungen nur auf Grund kurzer Incipits durchzuführen — im zitierten Katalog werden lediglich die beiden ersten Takte der Violinen angegeben —, ist gerade für die Musik der Vorklassiker gefährlich. In unserem Fall zeigt dieser Anfang jedoch Charakteristik genug, daß eine Zuschreibung bedenkenlos durchgeführt werden kann. Das Incipit im Breitkopfschen Katalog ist überdies nur ein letztes Glied in unserer Beweiskette. Die einzige einschlägige Lit. über Wagenseils Sinfonien, Carl Horwitz, G. Chr. Wagenseil als Symphoniker, Diss. Wien 1905 (masch.), ist laut Auskunft in *Wien NB* und *UB* nicht vorhanden, dürfte also verschollen sein.

Die Identität des Violinparts in T. 5—10 bezüglich des Rhythmus mit dem Violinpart an der gleichen Stelle in der *Merope*-Sinfonie ist unübersehbar. Sie verweist sofort wieder auf Wagenseil als Komponisten. Im Mittelteil wird die VI. Stufe diesmal über die II. und III. Stufe erreicht; wir haben also wieder eine Satzanlage nach jenem alten Stufenprinzip vor uns. Auch hier wird vor der Reprise eine scharfe Zäsur auf *b* gebildet. Kontrastglieder fehlen. Wie in der Einleitung zur *Merope* schließt auch in der *Catone*-Sinfonie die Partituranordnung eine Verfasserschaft Jommellis aus: Trp. / Pk. / Ob. / VV. / Va. / B. Die Trompeten werden *Clarini* genannt, eine typische Wiener Bezeichnung, die z. B. auch Wagenseil verwendet, die aber bei Jommelli nicht vorkommt. Undenkbar für Jommelli wäre auch der Mittelsatz mit seinen fünftaktigen Kopfgliedern¹⁹⁶:



Die Bestätigung, daß auch für diese Sinfonie G. Chr. Wagenseil der richtige Komponist ist, erhalten wir wiederum aus dem *Katalog Breitkopf*, der an gleicher Stelle innerhalb einer *Raccolta III* von Sinfonien des Wiener Meisters (Nr. 4; für zwei Hörner und Streicher) auch die *Catone*-Einleitung aufführt. Die Zuweisung ist wiederum unzweifelhaft.

Für die *Merope* konnten wir einer zeitgenössischen Quelle entnehmen, daß sie eine Mischoper darstellt.¹⁹⁷ Nachdem Wagenseil die Sinfonie dafür beisteuerte, kann angenommen werden, daß er auch die Verantwortung für die

¹⁹⁶ Abert S. 229: „Dieser Satz hat mit seiner fünftaktigen Gliederung und seinen gewaltigen Streicher-Unisoni durchaus kein Analogon in den vorhergehenden Sinfonien [Jommellis], sein exceptionelles Gepräge verrät deutlich die Absicht, Sinfonie und Oper in einen ideellen Zusammenhang zu bringen. Der Herzog von Württemberg hatte nicht Unrecht, wenn er gerade diese Sinfonie besonders gerne hörte.“ Wie so oft können wir auch hier die Erfahrung machen, daß die „exceptionelle“ Stellung einer Sinfonie davon herrührt, daß sie nicht vom angenommenen Komponisten stammt. Vom Herzog von Württemberg ist zwar überliefert, daß er unter anderem auch die *Catone*-Sinfonie Jommellis besonders gern hörte (vgl. J. Sittard, *Zur Gesch. d. Musik und des Theaters am Württ. Hofe*, Bd. 2, Stuttgart 1891, S. 72). Um obiges Werk kann es sich dabei aber nicht gehandelt haben. Abert geht von der irrigen Annahme aus, daß der Stuttgarter *Catone* von 1754 eine Wiederholung der Wiener Oper darstellte (vgl. S. 74; von dem wirklich von Jommelli stammenden *Catone* ist die Musik nicht erhalten).

¹⁹⁷ Vgl. S. 478.

Zusammenstellung der *Merope* trug.¹⁹⁸ Er verwendete dabei u. a. auch Stücke aus Jommellis *Merope* von 1741. Sicher steuerte er auch eigene Kompositionen bei. Den Gedanken, daß es sich auch beim *Catone* um ein Pasticcio handelt, legt die Gepflogenheit im damaligen Opernbetrieb nahe, unmittelbar aufeinanderfolgende Opern nicht ein und demselben Komponisten zuzuweisen.¹⁹⁹ Wagenseil, der Komponist der darauffolgenden *Olimpiade*, den wir als Verfasser der *Catone*-Sinfonie nachgewiesen haben, kommt deshalb als Komponist des ganzen *Catone* kaum in Frage. Auf ein Pasticcio verweist auch die Tatsache, daß Khevenhüller-Metsch im zitierten Eintrag seines Tagebuches²⁰⁰ keinen Komponisten nennt. So dürfte Wagenseil wiederum nur derjenige sein, der die Zusammenstellung der Oper besorgte und vielleicht außer der Sinfonie auch die eine oder andere Arie eigener Komposition einfügte. Möglicherweise konnte er auch in diesem Falle wieder auf Jommellische Stücke zurückgreifen, da der Neapolitaner 1747 für das *Teatro S. Cassiano* in Venedig Vincis *Catone in Utica* (1728) bearbeitet hat.²⁰¹ Das Werkverzeichnis im Art. *Wagenseil*, MGG Bd. 14 (1968), Sp. 71, von Helga Scholz-Michelitsch führt nun in der Tat zwei Pasticci *Catone* und *Merope* auf, ohne nähere Angaben über Ort und Zeit ihrer Aufführungen mitteilen zu können. Sicher handelt es sich dabei um die bisher Jommelli zugeschriebenen Opern dieses Titels, die in Wirklichkeit von Wagenseil redigierte Mischoperen sind.²⁰²

Jommellis Intermezzi *L'uccellatrice*, am 6. Mai 1750 zu Venedig in Terradellas' *Imeneo in Atene* aufgeführt, besitzen als Zwischenaktmusik primär, so wie etwa auch Pergolesis *La serva padrona* oder die Leo zugeschriebenen *I viaggiatori*²⁰³, keine Sinfonie. Eine instrumentale Einleitung wurde dem Werk erst vorangestellt, als es im Zusammenhang mit den berühmten Aufführungen italienischer Intermezzi seit dem 23. September 1753 in Paris auf die Bühne kam.²⁰⁴ Wie wir bereits bei *La serva padrona* und *I viaggia-*

¹⁹⁸ Daß er zu dieser Zeit bestimmt in Wien war, ist belegt. Die zwischen *Catone* und *Merope* am 13. 5. zum Geburtstag der Kaiserin aufgeführte *Olimpiade* wurde von Wagenseil komponiert. Vgl. Kunz, Diss. R 41.

¹⁹⁹ So schiebt sich Bernasconis *Ezio* zwischen die beiden Jommelli-Opern *Achille in Sciro* und *Didone abbandonata*.

²⁰⁰ Vgl. S. 478.

²⁰¹ Textbuch und genaue Aufstellung der neu komponierten Stücke bei Sonneck S. 269.

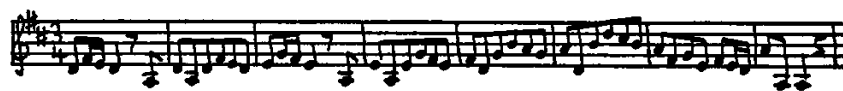
²⁰² Daß nach diesen Ergebnissen für die angeblich fünf Wiener Opern Jommellis aus dem Jahre 1749 das Kapitel „Die Wiener Opern“ bei Abert S. 220 ff. neu zu schreiben ist, dürfte klar sein.

²⁰³ Vgl. o. S. 457 u. S. 468.

²⁰⁴ Als Bearbeitung mit dem neuen Titel *Il parataio*. Hs. in *Paris Opéra* (das Ms. in *Brüssel Cons.* ist eine Kopie davon). Dieses Ms. gibt den 25. Sept. 1753 als Tag der Erstaufführung an (vgl. den Katalog *Paris Opéra*, hrsg. v. Th. de Lajarte,

tori sahen, bemühte man sich dabei keineswegs, den Werken Sinfonien des gleichen Komponisten zuzuteilen. Wir können deshalb auch diesmal wieder von vorneherein annehmen, daß die Sinfonie nicht vom Komponisten der Intermezzi selbst herrührt. Freilich war Jommelli zur Zeit der Pariser Aufführungen noch am Leben, während Pergolesi und Leo längst tot waren. Es wäre durchaus möglich gewesen, seinen Intermezzi auch eine eigene Einleitung voranzustellen, da seine Partituren leicht zugänglich waren, die Sinfonien im Druck überdies bereits ziemlich starke Verbreitung fanden. Man hätte ihn als noch lebenden Komponisten sogar persönlich angehen können, für sein Bühnenwerk selbst eine Sinfonie zu schreiben. Von solchem Denken war diese Zeit indessen weit entfernt. So kommt es, daß zwar die innerhalb der Pariser Aufführungen unmittelbar benachbarten Intermezzi *Il Cinese rimpatriato* von Giuseppe Sellitti (seit dem 19. Juni 1753 aufgeführt) und *Bertoldo in corte* von V. Ciampi (seit dem 22. Nov. 1753 aufgeführt)²⁰⁵, ebenfalls Bühnenwerke von noch lebenden Komponisten, beide eine Sinfonie von Jommelli aufweisen²⁰⁶, während die Jommellischen Intermezzi selbst eine Einleitung erhalten haben, die nicht von ihm stammen kann.²⁰⁷

Dieses Urteil ist allein schon auf Grund der Incipits möglich. So wie der erste Satz beginnt keine Jommellische Sinfonie. Die Struktur ist eindeutig periodisch²⁰⁸:



Ein Mittelsatz im $\frac{3}{8}$ -Takt findet sich in den Einleitungen vor der Stuttgarter Zeit niemals, ist wahrscheinlich auch nach 1753 nicht anzutreffen.

Bd. 2, Paris 1876, S. 230), was aber laut *Mercure de France* vom Okt. 1753, S. 171, unrichtig ist. Auch die Werkverzeichnisse in MGG und EdS bringen das falsche Datum. Incipits der Sinfonie im Katalog Nr. 172.

²⁰⁵ Daten nach Radiciotti S. 219, Anm. 1.

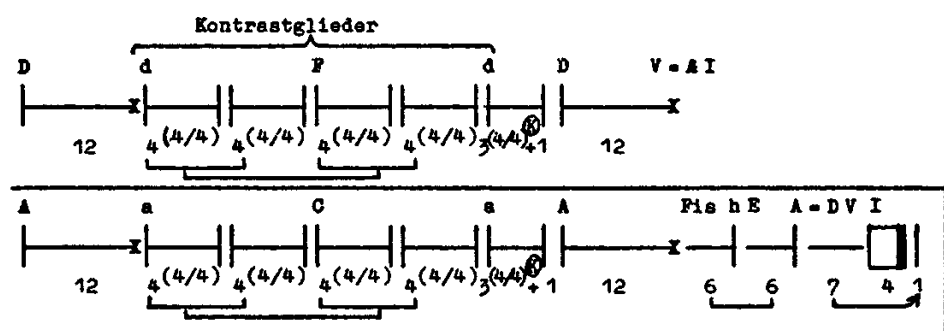
²⁰⁶ Vgl. Incipitkatalog Nr. 142 u. 152.

²⁰⁷ Abert bespricht sie als echtes Werk (S. 424 f.), ebenso Livingston S. 126. R. Münster, *Die Sinfonien Toeschis*, Diss. München 1956, S. 233, zitiert den dritten Satz als Beispiel für „synkopierte Themen“ in der neap. Sinfonie. Solche Themen begegnen indessen hier nicht, da $\frac{2}{4}$ -Schlußsätze äußerst selten sind. Bezeichnenderweise ist auch das zweite Beispiel, das Münster (a.a.O., Anm. 3) zitiert, nicht stichhaltig. Vgl. Incipitkatalog Nr. 77.

²⁰⁸ Zitiert nach Abert S. 424 f. Einen umfangreicheren Ausschnitt aus dem ersten Satz bringt Mennicke S. 161 f., u. a. auch das Ende des Stückes, das mit der abwärtssteigenden Quart (unter Molltrübung: $d-c-B-A$) offen auf den Mittelsatz hinzielt. Dieser Zug ist sehr altertümlich, was zwar nicht auf eine relativ früh anzusetzende Sinfonie hinzuweisen braucht, aber doch Jommellis Verfasserschaft eindeutig ausschließt.

Ebenso ungewöhnlich wäre auch ein *Presto*-Schlußsatz im $\frac{2}{4}$ -Takt. Bezeichnend sind wieder einmal die Ausführungen bei Abert²⁰⁹ über den dritten Satz: „... es ist ein Schlußsatz, dem an Geschlossenheit nur wenige bei Jommelli nahekommen.“ Die außergewöhnliche Stellung rührt auch hier davon her, daß der angenommene Komponist die fragliche Sinfonie nicht geschrieben hat. Ein glücklicher Zufall ließ darauf verzichten, die Sinfonie als Ganzes kennenlernen zu müssen, um Vermutungen über den richtigen Komponisten anstellen zu können. Die Einleitung ist der Erstfassung von J. A. Hasses *Demofoonte* (1748, Dresden) entnommen, wie ein Vergleich der bei Mennicke mitgeteilten Stellen aus dieser Sinfonie²¹⁰ mit den Incipits der *Parataio*-Einleitung erweist.

Jommellis *Caio Mario*, zum ersten Mal 1746 für Rom komponiert, wurde 1751 in Bologna erneut auf die Bühne gebracht. Im Rahmen der dabei vorgenommenen Bearbeitung wurde auch die Sinfonie neu komponiert. Sie ist einsätzig²¹¹, ein einmaliger Fall für Jommellis Operneinleitungen zumindest innerhalb des von mir berücksichtigten Zeitabschnitts (das Stück entspricht den Anfangssätzen der gewohnten dreisätzigen Sinfonien). Dieser Umstand sowie die Partituranordnung Hr. / Ob. / Str. und die für Jommelli an dieser Stelle ungewöhnliche Tempomärke *Presto* lassen sofort Zweifel daran aufkommen, daß Jommelli der Komponist dieser Sinfonie ist. Ausgeschlossen wird seine Verfasserschaft durch die eigenartige Anlage und den streng periodischen Bau²¹²:



²⁰⁹ S. 425.

²¹⁰ A.a.O. sowie S. 186 und Incipitkatalog S. 513. Die Sinfonie wird 1762 im *Katalog Breitkopf*, Teil 1, sogar unter Angabe der Oper, der sie zugehört, angeboten. Hasses *Demofoonte* wurde bereits 1749 in Venedig, 1750 in Neapel gespielt (in Neapel vielleicht sogar schon 1748; vgl. Mennicke S. 513), war also in Italien bekannt, so daß die in Paris tätigen ital. Komödianten die Sinfonie zu Jommellis *Uccellatrice* vermutlich schon aus Italien mitbrachten.

²¹¹ Incipitkatalog Nr. 160.

²¹² Die untereinander stehenden Glieder sowie die Zwölftakter entsprechen sich jeweils.

Wenn aber die Sinfonie nicht von Jommelli stammt, so darf angenommen werden, daß dieser die Bearbeitung seines *Caio Mario* für Bologna nicht selbst vorgenommen hat, sondern daß die Neufassung von irgendeinem in Bologna ansässigen Komponisten besorgt wurde, der uns vorläufig unbekannt bleiben muß.

IX.

SCHLUSS

Das Fortwirken der neapolitanischen Opernsinfonie Jommelli und die Mannheimer

Jommellis Operneinleitungen erfreuten sich seit etwa 1750 zunehmender Beliebtheit.¹ Sie wurden handschriftlich über ganz Europa verbreitet.² Seit Mitte der 50er-Jahre werden sie in Paris, seit Anfang der 60er-Jahre auch in London in Sammel-³ und Individualdrucken⁴ angeboten; sie bleiben bis Mitte der 80er-Jahre in den Verlagskatalogen. H. Ph. Bossler druckt in seiner *Bibliothek der Grazien. Eine musikalische Monatsschrift für Gesang und Klavier* noch Ende der 80er-Jahre eine Sinfonie Jommellis ab.⁵ Die Bekanntheit und Beliebtheit Jommellischer Operneinleitungen geht aber nicht nur aus der Fülle erhaltener Handschriften und Drucke hervor, die einzelne Sinfonien für sich überliefern. Sie spiegelt sich auch in verschiedenen Bemerkungen

¹ Ausschließlich für das Konzert bestimmte Sinfonien scheint Jommelli mit einer Ausnahme auch später nicht komponiert zu haben. Bei dieser Ausnahme handelt es sich um die sog. *Grafenecker Sinfonie*, 1763 zur Einweihung des Jagdschlusses Grafeneck geschrieben (nach O. Kade, Katalog *Schwerin LB*, Schwerin 1893, Bd. 1, S. 428; das Incipit, zu dem Kade die Anmerkung „wahrscheinlich die sogenannte ‚Graveneker‘ Sinfonie“ setzt, gibt allerdings den Beginn der *Talestri*-Sinfonie von 1751 wieder). Die *Grafenecker Sinfonie* wurde später für die Festkantate *Cerere placata* (Neapel 1772) als Einleitung verwendet (vgl. J. Sittard, *Zur Gesch. d. Musik und des Theaters am Württ. Hofe*, Bd. 2, Stuttgart 1891, S. 72); Incipit s. im Katalog Nr. 181.

² Vgl. die im Incipitkatalog (jeweils unter „A“ und im Abschnitt *Nicht identifizierte Sinfonien und Sinfonien nach 1753 von Jommelli in Einzelüberlieferung* unter Nr. 173—208) genannten Fundorte von Hss., die Sinfonien Jommellis für sich überliefern (Basel, Berlin, Brüssel, Darmstadt, Genua, Madrid, Neapel, Paris, Regensburg, Rom, Schwerin).

³ Vgl. den Incipitkatalog (jeweils unter „E“ und im in Anm. 2 zit. Abschnitt unter Nr. 213—217).

⁴ Vgl. C. Johanssen, *French Music Publisher's Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955 (Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music 2), Faks. 15—19, 44—63, 118—125. Zwei Individualdrucke Jommellischer Sinfonien besitzt *London BM* (eine davon als Bearbeitung für Cembalo oder Klavier); Incipitkatalog Nr. 219 f.

⁵ Bearb. für Klavier; in: Jg. 1789 (Dez.), Bd. 2, S. 43 ff. Bossler nennt die Zugehörigkeit nicht. Es handelt sich wohl um die zit. *Grafenecker Sinfonie*, die für *Cerere placata* wiederverwendet wurde. Vgl. die Incipits Nr. 181 u. 218.

kungen und Notizen der Zeit, aus denen, z. T. zwischen den Zeilen, die Resonanz herauszulesen ist, welche die Orchesterwerke des Neapolitaners bei den Zeitgenossen fanden.

So erinnert sich K. Ditters von Dittersdorf, als er 1799 seinem Sohn seine Autobiographie diktiert, folgendermaßen an sein erstes Konzert beim Prinzen von Hildburghausen in Wien, das er im Alter von elf Jahren, Anfang 1751, absolvierte⁶: „... eine Symphonie von Jommelli, die ich bereits kannte, war aufgelegt . . .“ Dittersdorf spricht also ganz selbstverständlich von Jommelli, und zwar nicht vom Opernkomponisten, was uns nach den Wiener Erfolgen des Neapolitaners im Jahre 1749 nicht wundern würde, sondern vom *Sinfoniekomponisten*; und er kann als Elfjähriger um 1750 von sich behaupten, daß ihm die betreffende Jommellische Sinfonie bereits bekannt war. Dittersdorf muß demnach schon von seinen ersten Lehrern gerade auch an die Orchesterwerke Jommellis herangeführt worden sein. Jommellis Operneinleitungen waren offenbar um 1750 in Wien bereits gut bekannt und machten dort Eindruck auf die komponierenden und musizierenden Zeitgenossen. Darauf, daß Jommelli mit dem flächigen Orchestersatz seiner ersten Sinfoniesätze auf die Wiener Sinfonie um 1750, vorab die G. Chr. Wagenseils, starken Einfluß ausübte, kamen wir bereits im vorigen Kapitel gelegentlich der Besprechung der Einleitungen zu den bisher Jommelli zugeschriebenen Wiener Opern von 1749 *Catone in Utica* und *Merope* zu sprechen.⁷

Der *Mercure de France* vom Juli 1753 berichtet⁸, daß eine Sinfonie Jommellis stark beklatscht worden sei.⁹ Man ist versucht, die Berühmtheit des „célèbre Jommelli“, wie unser Meister in diesem Zusammenhang genannt wird, nicht nur auf den Opern-, sondern gerade auch auf den Sinfoniekomponisten Jommelli zu beziehen. Daß ausgerechnet eine Sinfonie Jommellis den besonderen Beifall des Pariser Publikums fand, läßt aufhorchen. In diese Zeit fällt schließlich auch der Siegeszug, die enthusiastische Aufnahme der Mannheimer Sinfonie in Paris.¹⁰ Bald darauf setzen hier die ersten Drucke mit Sinfonien der Mannheimer ein, gleichzeitig werden aber auch Jommellis Operneinleitungen ediert, z. T. in Sammeldrucken mit Kompositionen eines J. Stamitz oder dessen Mannheimer Zeitgenossen zusammen. Fühlte das Paris der Mitte des 18. Jahrhunderts irgendeine Verwandtschaft zwischen den Sinfonien der Mannheimer und denen Jommellis? Wir werden auf diese Frage zurückkommen.

⁶ K. Ditters von Dittersdorf, Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert; hrsg. v. E. Schmitz, Regensburg 1940 (Dt. Musikbücherei Bd. 22), S. 29.

⁷ Vgl. S. 478 ff.

⁸ S. 170.

⁹ Genaues Zitat s. Katalog Nr. 142, Anm. 218.

¹⁰ 1754/55 hält sich J. Stamitz in Paris auf. Vgl. hierzu P. Gradenwitz, Johann Stamitz, I. Das Leben, Brünn/Prag/Leipzig/Wien 1936, S. 41 ff.

D. Webb schreibt in seinen *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*¹¹: „Wenn wir eine Overture von Jomelli, oder ein Konzert von Geminiani hören, so werden wir wechselweise entzückt, erhoben, und belustigt. Das Heftige, das Erhabene, das Zärtliche bemächtigt sich der Empfindung nach dem Willen des Komponisten.“ Daß Webb als Engländer Geminiani anführt, ist bei dem langjährigen Wirken dieses Komponisten in London nichts Besonderes. Außerdem besaß der 1762 verstorbene Geminiani als Komponist von Instrumentalkonzerten ebenso wie als Violinvirtuose einen unbestritten europäischen Namen. Dagegen will die Nennung von Jommelli als Sinfoniekomponist¹² doch einiges besagen. Nicht J. Stamitz oder einer der jüngeren Mannheimer, nicht G. Chr. Wagenseil, auch nicht J. Chr. Bach, der 1769 schon einige Jahre u. a. auch als Sinfoniekomponist erfolgreich in London wirkt, werden von Webb für eine Aussage über die Sinfonie der Zeit herangezogen, sondern Jommelli, von dem bisher wohl kaum jemand gedacht hätte, daß er mit seinen Operneinleitungen im Bereich der vorklassischen Sinfonie mehr als eine bescheidene Rolle gespielt hätte.

Die Bedeutung der Jommellischen Sinfonie für das Konzertwesen im damaligen Süddeutschland geht aus Bemerkungen zweier Zeitgenossen hervor, welche die Operneinleitungen des Neapolitaners vor unberechtigter Kritik in Schutz nehmen zu müssen glaubten. Die Tatsache, daß an Jommellischen Sinfonien — offenbar öffentlich — Kritik geübt wurde, wie auch, daß sich zwei namhafte Persönlichkeiten gegen diese Kritik wenden, läßt, wenn auch nur indirekt, einen Schluß auf den Rang zu, den Jommellis Orchesterkompositionen damals einnahmen.

C. L. Junker¹³ meint, daß die schiefen Urteile über Jommellis Sinfonien deswegen entstanden wären, weil die Operneinleitungen, für sich im Konzert gespielt, ohne ihre Beziehung zum Bühnenstück, ihren Wert verloren hätten. Junker nimmt für Jommellis Sinfonien eine ideelle Verknüpfung mit dem Beginn der Handlung an, eine Ansicht, entsprungen aus den ästhetischen Anforderungen der Zeit an eine Operneinleitung, der ich nicht beipflichten kann. Chr. Fr. D. Schubart¹⁴ lehnt eine solche Beziehung zum folgenden Bühnenstück zumindest insoweit, als es sich um ein generelles Postulat han-

¹¹ London 1769; zit. nach der Übersetzung von J. J. Eschenburg, Leipzig 1771, S. 7.

¹² *Overture* ist für den damaligen Engländer synonym mit *Symphony*, muß sich also nicht ausdrücklich und ausschließlich auf Operneinleitungen beziehen.

¹³ Tonkunst, Bern 1777, S. 80.

¹⁴ Leben und Gesinnungen, Bd. 1, Stuttgart 1791, S. 124 (zit. bei R. Sondheimer, Die Theorie der Sinfonie, Leipzig 1924, S. 61).

delt, für Jommellis Opernsinfonien ab. Er sieht den Grund für die Kritik an ihnen in der Unzulänglichkeit der Orchester, von denen sie oft aufgeführt wurden. Hierin kann Schubart bedenkenlos zugestimmt werden. Besonders der flächige, über die Fanfare entstandene Orchestersatz der ersten Sätze und das damit aufs engste zusammenhängende Orchester-Crescendo konnte nur in einem großen Ensemble mit den Repräsentanten der Fanfarenstruktur, Trompeten und (oder) Hörnern, zur wirkungsvollen Entfaltung kommen. Die von Schubart geschilderte häufige Art der Aufführung Jommellischer Sinfonien dagegen mußte zur Farce werden.¹⁵

In Stuttgart führte man noch 1789 auswärtigen Besuchern Sinfonien von Jommelli vor, wie einem Ausspruch J. Fr. Reichardts zu entnehmen ist, aus dem auch die frühere Beliebtheit der Operneinleitungen Jommellis hervorgeht: „Auch hatte man damals [1789] die Güte für mich, mir einige originalgedachte Opernsymphonien von Jomelli, wodurch er sich zu seiner Zeit besonders auszeichnete . . . von dem Herzogl. Orchester hören zu lassen.“¹⁶

Jommellis Sinfonien machten also damals in ganz Europa starken Eindruck. Die Hörer empfanden in seinen Operneinleitungen irgendetwas Neues, bisher nicht Dagewesenes, das eine starke Ausstrahlung auf sie ausübte. Bei dem Gewicht, das der erste Satz gegenüber den relativ bedeutungslosen Mittel- und Schlußsätzen hat, dürfte dieses unerhört Neue für damalige Ohren in erster Linie hier gelegen haben. Man denkt sofort an den Crescendo-Effekt, von dem die Zeitgenossen soviel Aufhebens machten. Er findet sich ja zunächst nur im ersten Sinfoniesatz Jommellis. Sicher tat er ein Übriges zur Beliebtheit der Jommellischen Operneinleitung. Wir haben aber, nachdem wir als eigentlichen Hintergrund des Orchester-Crescendo die Gerüstbaustruktur aufgedeckt haben, allen Anlaß, vor allem in der tektonischen Seite des ersten Satzes die Ursache für die Begeisterung der Zeit an Jommellis Sinfonien zu suchen. Die vorwärtsstrebende, flächige Gerüstbaustruktur muß auf Jommellis Zeitgenossen etwas Berauschendes ausgeübt haben, das die bisher so übermächtige Freude an der Brillanz des Instrumentalkonzerts rasch zurückdrängte. Die Sinfonien der Vorklassiker geben uns recht. Jommelli hat mit nichts so Schule gemacht, wie mit dem tektonischen Prinzip

¹⁵ A.a.O.: „Noch diese Stunde kreuzigen sich unsere Schulmeister und Zinkenisten [= Stadtpfeifer] bei feierlichen Anlässen mit Jommellis Sinfonien, sie rasseln und poltern mit Tischen und Stühlen und Bänken, um nur das Sturmgetöse seines Crescendo herauszuwürgen.“ Ähnlich schon in Schubarts *Deutscher Chronik*, Bd. 1, Augsburg/Ulm 1774, S. 463.

¹⁶ *Musikalische Monathsschrift*, Viertes Stück, Berlin 1792, S. 76; abgedruckt im Ergänzungsband zum Nachdruck von E. L. Gerbers (Neuem) *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*, Graz 1969.

seiner ersten Sinfoniesätze.¹⁷ Diese Behauptung kann zum Abschluß der vorliegenden Arbeit nur noch kurz durch einige Beispiele bekräftigt werden.

In Italien wurde nicht nur die Struktur des ersten Satzes Jommellischer Opernsinfonien nachgeahmt. Auch die zweiteilige Anlage in der Stufenfolge $I—V / I—I$ wurde von vielen Komponisten übernommen, allerdings meist durch einen kurzen, vermittelnden Zwischenteil zur Dreiteiligkeit erweitert.¹⁸ Wir haben ein Beispiel dafür im ersten Satz der Sinfonie zum Wiener *Ezio* von 1749, der bisher Jommelli zugeschrieben wurde, aber in Wirklichkeit von A. Bernasconi stammt, kennengelernt.¹⁹ Ist hier der Mittelteil noch inselhaft als periodisch gebauter Abschnitt von der gerüstbaumäßigen Strukturierung der beiden Außenteile ausgeschlossen, so wird er später häufig in die Gerüstbaustruktur miteinbezogen. Ausgesprochene Kontrastglieder finden sich in den beiden Außenteilen des ersten Sinfoniesatzes A. Bernasconis auch später nicht.²⁰

Noch stärker lehnt sich A. Sacchini in den ersten Sätzen seiner Opernsinfonien an das Jommellische Vorbild an. Seine ersten Sätze weisen reinen, geschmeidigen Zweitakt-Gerüstbau auf, eine flächige, wirkungsvolle Gerüstbaustruktur. Vor allem besitzen sie in den parallel gebauten Außenteilen ($I—V$ bzw. $I—I$) stets ausgeprägte, wie bei Jommelli paarige Kontrastglieder, die in die Gerüstbautektonik des Satzes miteinbezogen sind. Charakteristisch ist dabei, daß der Hauptabschnitt auf der Dominante der V. bzw. — in der Reprise — der I. Stufe als Halbschluß einen zweitaktigen Zäsurstein bildet, aus dem sich ein von der Viola auf dem Grundton der Dominante in fortlaufend repetierten Achteln getrommelter Orgelpunkt ablöst. Darüber legt sich die Oberstimmenperiode. Ein gutes Beispiel dafür bietet der erste Satz der Sinfonie zum Oratorium *S. Filippo* (1766)²¹:

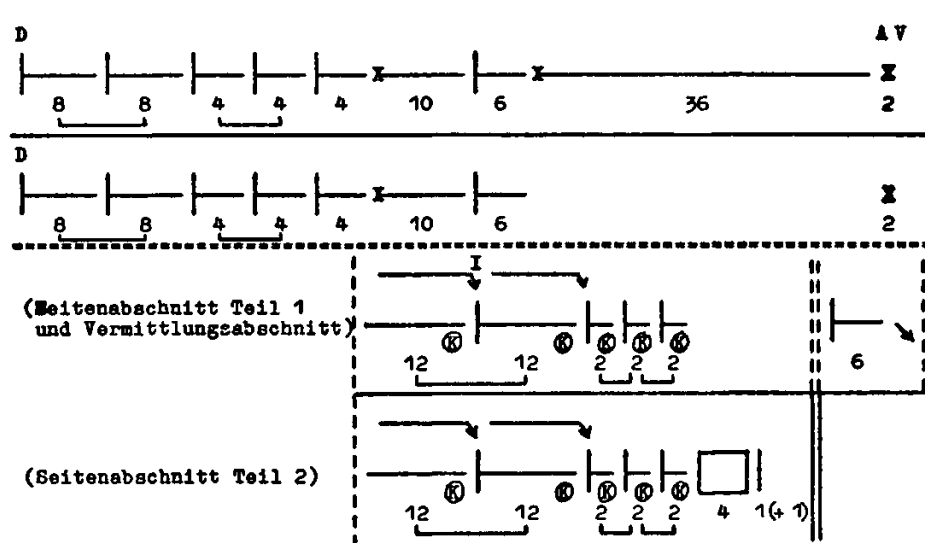
¹⁷ Das Gerüstbauprinzip bleibt bereits bei Jommelli nicht nur auf die Sinfonien beschränkt, sondern dringt rasch in die vom vollen Orchester begleiteten Stücke der Oper selbst ein. Diesen Prozeß zu verfolgen, ist nicht unsere Aufgabe.

¹⁸ Damit bewegen sich die Komponisten gleichsam rückwärts, zum Ausgangspunkt des zweiteiligen Anfangssatzes der neap. Opernsinfonie, zu den dreiteiligen ersten Sätzen in Leos Operneinleitungen, zurück. Dort ist der Mittelteil allerdings dadurch, daß zu Beginn jeweils die Kopfglieder wiederholt werden, ungleich prägnanter.

¹⁹ Vgl. S. 475 f.

²⁰ Folgende Partituren von Opern Bernasconis standen mir in *München StB* zur Verfügung: *Temistocle* (2. Fass., 1754), *Adriano in Siria* (1755), *Didone abbandonata* (2. Fass., 1756), *Demofoonte* (1766), *La clemenza di Tito* (1768), *Demetrio* (1772). Daten zu den einzelnen Werken nach W. Bollert, Art. *Bernasconi*, MGG Bd. 1 (1949—51), Werkverzeichnis Sp. 1782.

²¹ Ms. *München StB*.



Der folgende Abschnitt bringt das Ende des ersten Hauptabschnitts, darauf die Kontrastglieder (T. 83 ff.), die Stauungsglieder am Ende des ersten Teiles (T. 107 ff.), den hier äußerst kurz gehaltenen Vermittlungsabschnitt (= zweiter Teil; T. 113 ff.) und den Beginn der Reprise (T. 119)²²:

The musical score is for five instruments: Trp., Hr., Ob., VV., and Va. B. It shows measures 77 and 83. The Trp. and Hr. parts have a melodic line with notes and rests. The Ob. part has a melodic line with notes and rests. The VV. part has a complex melodic line with many notes. The Va. B. part has a melodic line with notes and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (p, f).

²² Hr. original im c3-Schl. notiert (wodurch sich C-Bild ergibt; vgl. S. 53, Anm. 106).

Diese Musik kann die Herkunft von der Jommellischen Opernsinfonie nicht verleugnen. Sie ist zwar in mancher Beziehung „fortschrittlicher“, etwa in den Oberstimmenperioden der Kontrastabschnitte, die nun einen wirklichen melodischen Zusammenhang darstellen (hier $\frac{2}{4}$ -Struktur, deshalb nur um ein halbes C-Spatium gegen den Unterbau verschoben). Trotzdem bleiben charakteristische Merkmale des Vorbildes erhalten, so das Trommeln der Viola im Kontrastabschnitt²³ oder die stark reduzierte, triomäßige Besetzung an dieser Stelle. Auf die Paarigkeit der Kontrastglieder wurde bereits hingewiesen. Auch die in sich selbst kontrastierenden Kopfglieder (vgl. den Beginn der Reprise) sind für den Kenner der Jommellischen Sinfonie nichts Neues.²⁴

²³ Bei Jommelli wandert die Unterstimme, anfangs an dieser Stelle fast immer von der Viola ausgeführt, ursprünglich aufwärts, behält aber dann seit der Mitte des 18. Jhs. einen gleichbleibenden Ton bei, der entweder Grundton der Tonika oder der Dominante ist. Vgl. die ersten Sätze der Sinfonien zu *Ipermestra* (1751), *Attilio Regolo* und *Baiazette* (beide 1753), besprochen S. 367 ff. u. 373 ff.

²⁴ Vgl. besonders die ersten Sätze der Einleitungen zu Jommellis *Ipermestra* und

Diese Art des ersten Satzes muß um 1770 als typischer Anfangssatz der italienischen Opernsinfonie gegolten haben. Der junge Mozart schreibt für seine italienischen Opern, vor allem für die in Italien aufgeführten Bühnenerwerke, oft Einleitungen, deren erste Sätze sich im Prinzip kaum von dem eben besprochenen Stück Sacchinis unterscheiden. Sie weisen einen geschmeidigen Gerüstbau auf, sind dreiteilig mit zwei weitgehend parallel verlaufenden Außenteilen (*I—V* bzw. *I—I*) und einem knappen, vermittelnden Zwischenteil angelegt (wie bei Jommelli, Bernasconi und Sacchini keine Wiederholungszeichen!) und besitzen in den beiden Außenteilen regelmäßig paarige Kontrastglieder in der eben beschriebenen Art, also unter Reduzierung der Besetzung und mit Verschiebung der Oberstimmenperioden gegen den weiterlaufenden Gerüstbauuntergrund, der von der Viola auf einem gleichbleibenden Ton in Achteln getrommelt wird.²⁵ Auch die ersten Sätze der in Italien entstandenen Konzertsinfonien Mozarts zeigen ein solches Gesicht.²⁶ Mozart adaptiert also bei seinen Aufenthalten in Italien die gleichzeitige italienische Opernsinfonie, wie sie sich etwa in den Einleitungen A. Sacchinis manifestiert, in der ihm eigenen souveränen Weise, Eindrücke von allen Seiten rasch aufzunehmen und sich zu eigen zu machen. Die neue flächige Orchesterstruktur des Gerüstbaus allerdings lernte er nicht erst bei seinen Reisen in den Süden kennen. Die ersten Sätze seiner Sinfonien weisen ihn von Anfang an auf.²⁷ Die zweitaktige Gerüstbaustruktur war Ende der 60er-Jahre namentlich unter den Sinfoniekomponisten bereits so bekannt, daß ihr der junge Mozart auf Schritt und Tritt begegnen konnte. Vor allem der Londoner Bach konnte ihm in dieser Beziehung als Vorbild dienen. J. Chr. Bach eignete sich das Gerüstbauprinzip in Italien an und beherrscht es in den ersten Sätzen seiner Sinfonien vollendet.

Am interessantesten ist in diesen Schlußbemerkungen wohl die Feststellung, daß sich der vielgerühmte neue „Orchesterstil“ eines J. Stamitz direkt auf die Sinfonien Jommellis zurückführen läßt. Wir konnten bereits für das

Baiazette. Weitere Sinfonien Sacchinis, die einen ähnlich gearteten ersten Satz aufweisen, finden sich z. B. als Einleitungen zu den Opern *Creso* (1. Fass., 1765) und *Eroe cinese* (1770; beide hs. in *München StB*; Daten nach D. DiChiera, Art. *Sacchini*, MGG Bd. 11 [1963], Werkverzeichnis Sp. 1225).

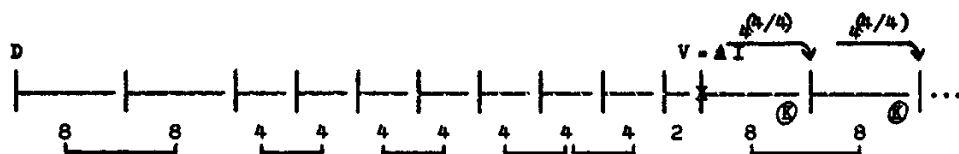
²⁵ Vgl. die Sinfonien zu *La finta semplice* (1768) KV 51 = GA Serie 5 / Nr. 4; *Mitridate* (1770) KV 87 = GA 5/5; *Ascanio in Alba* (1771) KV 111 = GA 5/6; *Lucio Silla* (1772) KV 135 = GA 5/8; *La finta giardiniera* (1775) KV 196 = GA 5/9. Ein spätes Beispiel für diese Anlage bildet die Sinfonie zu *Le nozze di Figaro* (1786).

²⁶ Vgl. die Sinfonien KV 74, 84 (beide 1770) und 112 (1771), GA Serie 8 / Nr. 10, 11 u. 13 (= Bd. 20, S. 110 ff., 121 ff. u. 149 ff.).

²⁷ Allerdings nicht ausschließlich. Mozart kannte ja auch die Instrumentalmusik der Wiener um G. Chr. Wagenseil. Vor allem Stücke im $\frac{3}{4}$ -Takt weisen auch später noch oft stark periodische Züge auf.

Orchester-Crescendo die Abhängigkeit der Mannheimer vom Neapolitaner nachweisen.²⁸ Stamitz übernahm aber nicht nur diese Einzelheit aus den Operneinleitungen Jommellis, gleichzeitig eignete er sich die typische Struktur des ersten Sinfoniesatzes Jommellis einschließlich der dünn instrumentierten Kontrastabschnitte an. Auch das Fehlen von Wiederholungszeichen im ersten Satz der Stamitzschen Sinfonie muß wohl in diesem Zusammenhang gesehen werden. Betrachten wir etwa einen Ausschnitt aus dem ersten Satz der Sinfonie a 8 = *La Melodia germanica* Nr. 1²⁹:

Das Stück weist nicht nur völlig regelmäßigen Gerüstbau auf:



sondern es finden sich in ihm Züge, die direkt auf bestimmte Stellen in ersten Sätzen Jommellischer Opernsinfonien verweisen. So erinnert das paarige, in sich selbst kontrastierende achttaktige Kopfglied an den Beginn des

²⁸ Vgl. S. 354 ff.

²⁹ Hrsg. v. H. Riemann in DTB 3/1, S. 14 ff. Der Sammeldruck *La Melodia germanica* erschien 1760 in Paris bei Bayard (RISM Bd. B II, S. 356, Eintrag 3).

ersten Satzes von Jommellis Einleitung zur *Ipermestra* (1751; dort zwei sich entsprechende Sechstakter³⁰). Wie in jenem Stück Jommellis setzt auch im vorliegenden Satz unmittelbar darauf ein Crescendo-Abschnitt ein (beginnend wohl bereits mit T. 17, also wie bei Jommelli nicht erst mit der Marke *cresc. il forte* einsetzend). Er weist die typischen Merkmale des Jommellischen Orchester-Crescendo, vor allem in der zweiten Hälfte (T. 25 ff.), auf: Der Baß grundiert in getrommelten Achteln auf *d*, in den Violinen kreist die Bewegung als Sechzehnteltremolo zunächst um *d*¹ und wird dann wie bei Jommelli in zwei gleichen Etappen (T. 25—28 = 29—32) nach oben getragen. Das mit T. 33 erreichte *fortissimo* wird über drei sich entsprechende Viertakter ausgehalten, ein Zweierglied peilt die V. Stufe an, die, als Halbschluß erreicht, sofort als neue Tonika *A I* verstanden wird. Darauf folgt ein Kontrastabschnitt, der analogen Stellen in ersten Sätzen Jommellischer Opernsinfonien der 40er-Jahre zum Verwechseln ähnlich sieht. Er reduziert nicht nur die Besetzung auf das für Jommelli in dieser Zeit übliche Trio von Violinen und Viola, sondern weist sowohl in der Oberstimme als auch in der Führung der beiden Unterstimmen ausgesprochen Jommellische Züge auf. Auch die paarige Anordnung der Kontrastglieder ist Jommellisch.

Diese Ähnlichkeit ist nicht zufällig, sondern entspringt bewußter Nachahmung von Zügen des ersten Satzes Jommellischer Operneinleitungen vor 1750. Die Führung der untersten Stimme (Viola in Baßfunktion) über Grundton, Terz, Quart und Quint zur Sexte und nach Rückfallen in die Terz erneut über die Quart zur Quint, von der dann zum Grundton zurückgesprungen wird, findet sich in einer ganzen Anzahl von ersten Sinfoniesätzen Jommellis der 40er-Jahre.³¹ Nur wird dort die einzelne Stufe repräsentierende Halbe jeweils in Achtel unterteilt, während Stamitz zuerst gehaltene Halbenoten und dann durch Pausen getrennte Viertel bringt. Stamitz will offenbar durch diese Uneinheitlichkeit die Takte 47—54 in der Unterstimme zum achttaktigen ($\frac{2}{4}$ -Takte) Gerüstbauglied zusammenschließen, so daß dem viertaktigen ($\frac{4}{4}$ -Takte) periodisch strukturierten Oberstimmenglied ein achttaktiges Glied im Unterbau entspricht. Bei Jommelli zerfällt, wie wir wissen, der Unterbau des viertaktigen ($\frac{4}{4}$ -Takte) Oberstimmengliedes meist in zwei Viererglieder ($\frac{2}{4}$ -Takte). Neben der Führung der Viola weist im Stück von Stamitz auch der Part der zweiten Violine auf Jommelli zurück (Austerzen nach oben in T. 48—51). Die periodische Oberstimme ist eindeutig im $\frac{4}{4}$ -Takt strukturiert und wie bei Jommelli dem

³⁰ Vgl. das Beispiel S. 368. Mit den gleichen drei langen Schlägen wie die Sinfonie von Stamitz beginnt der erste Satz der Einleitung zum *Attilio Regolo* (1753; vgl. Incipitkatalog Nr. 164).

³¹ Vgl. die Beispiele S. 324 ff.

Gerüstbau im Abstand von zwei $\frac{2}{4}$ -Takten überlagert. Sie weist nicht nur den bei Jommelli in der Oberstimme der Kontrastglieder oft anzutreffenden Septsprung nach unten auf, sondern scheint einer ganz bestimmten Stelle einer Jommellischen Sinfonie nachgebildet zu sein, nämlich der Oberstimme in den Kontrastgliedern des ersten Satzes der Einleitung zum *Eumene* (1. Fass., 1742).³² Ein Vergleich läßt wohl keinen Zweifel zu, daß Stamitz hier Jommelli ziemlich wörtlich nachahmt.

Eine solche Gestaltung der Kontrastglieder ist bei den Mannheimern kein Einzelfall, was beweist, daß die Auseinandersetzung mit Jommellis Opernsinfonien hier wohl nicht nur auf Stamitz beschränkt blieb.³³ So findet sich in der unter dem Namen Stamitz als op. 8 / Nr. 5 (Paris 1763) gedruckten B-Dur-Sinfonie³⁴, die Fr. X. Richter gehört, dem sie im Manuskript *Darmstadt LHB* zugeschrieben wird³⁵, folgende Stelle³⁶:



Die drei Viertel Auftakt in der Oberstimme entsprechen den drei Achteln in den Kontrastgliedern der ersten Sätze von Jommellis Einleitungen zu *Caio Mario* (1. Fass., 1746), *Antigono* (1747?) und *Ciro riconosciuto* (2. Fass., 1747?)³⁷, da hier C -Takt vorliegt. Die Oberstimme ist also nicht im $\frac{4}{4}$ -, sondern im $\frac{4}{2}$ -Takt strukturiert. Man beachte auch hier die Führung der Unterstimme über Terz, Quart und Quint zur Sexte, die allerdings — relativ — um die Hälfte langsamer abläuft als die gleiche Führung an den analogen Stellen bei Jommelli und im eben besprochenen Beispiel aus einer Sinfonie von Stamitz (die Unterstimme hat also die gleiche Taktstruktur wie die Oberstimme, der Klangwechsel erfolgt jeweils erst nach zwei C -Spatien).

³² Beispiel S. 324.

³³ Vermutlich steht dahinter der Wunsch des Kurfürsten, von seinen Musikern Sinfonien in der Art der Jommellischen Operneinleitungen komponiert zu bekommen; man vgl. dazu die Vorliebe des Württ. Herzogs für die Sinfonien seines Hofkapellmeisters (Sittard a.a.O.).

³⁴ Hrsg. v. H. Riemann in DTB 3/1, S. 79 ff.

³⁵ Vgl. DTB 3/1, S. XL, und W. Gaessler, Die Symphonien von Fr. X. Richter und ihre Stellung in der vorklassischen Symphonik, Diss. München 1941 (masch.), S. 73 f.

³⁶ DTB 3/1, S. 85, Akkolade 1/2.

³⁷ Vgl. die Beispiele S. 332, 341 u. 344.

In einer *Es*-Dur-Sinfonie C. G. Toeschis findet sich eine analoge Stelle, die wieder direkt an Jommelli erinnert³⁸:



Der Baß zerfällt hier deutlich in zwei Hälften (4 + 4), da anstelle des Schrittes von der Quint zur Sext über den Leitton zum Grundton gesprungen wird. So wird die Unterstimme (Folge Quint — Grundton statt Quint — Sext) z. B. auch in den Kontrastgliedern der ersten Sätze von Jommellis *Demofoonte*- (1. Fass., 1743), *Eumene*- (2. Fass., 1747) und *Antigono*-Sinfonie (1747?) geführt.³⁹ Nach Münster⁴⁰ wird „das auftaktige Motiv mit dem Seufzer im Septintervall von Toeschi auch in mehreren anderen Sinfonien verwendet“.

Kehren wir nun zu Stamitz zurück. Wenn wir alles zusammennehmen: die Gerüstbaustruktur der ersten Sinfoniesätze, das häufig anzutreffende Orchester-Crescendo und den angeführten konkreten Fall einer Beziehung zu Jommellis Operneinleitungen, so besteht obige Behauptung, daß der neue „Orchesterstil“ der Stamitzschen Sinfonie in den ersten Sinfoniesätzen Jommellis seine Wurzeln hat, zu Recht. Auch die Einführung eines ausgeprägten „zweiten Themas“ bei den Mannheimern geht ganz offensichtlich auf Jommelli zurück. Sie bauen es freilich durch Einbeziehung solistischer Bläser erheblich aus. Mit diesen Feststellungen soll Stamitz als Komponist von Sinfonien keineswegs zum Epigonen Jommellis gestempelt werden. Wie wenig Stamitz bloßer Nachahmer ist, zeigt sofort die Anlage seiner ersten Sätze, die stets dreiteilig (mit ausgedehntem Mittelteil) gestaltet ist. Die Reprise besteht hier nicht wie bei Jommelli und auch bei anderen Sinfonienkomponisten der Zeit allgemein — nicht nur in Italien — in einem weitgehend parallelen Wiederholen des ersten Teiles, wobei lediglich die I. Stufe nicht mehr verlassen wird, sondern in einem bunten Durcheinanderwürfeln der einzelnen offenen Glieder des ersten Teiles. Im besprochenen Satz z. B. werden, vom Kontrastabschnitt ausgehend, im dritten Teil die einzelnen

³⁸ Zit. nach R. Münster, *Die Sinfonien Toeschis*, Diss. München 1956, S. 185.

³⁹ Vgl. S. 330 u. S. 341.

⁴⁰ S. 186.

Gruppen des ersten Teiles, dort bald vor, bald nach den Kontrastgliedern stehend, völlig anders zusammengefaßt. Diese der Gerüstbaustruktur immanente Möglichkeit des beliebigen Austauschs und Neuzusammenstellens der einzelnen Glieder⁴¹ nützt J. Stamitz als erster in vollem, als einziger in diesem Umfang aus. Auf diese spezifische Anlage des ersten Satzes in der Stamitzschen Sinfonie hat W. Korte als erster hingewiesen.⁴² Bezeichnenderweise findet sich dieses Umstellen von Gliedern in den Orchester-Trios nicht, was schon Korte⁴³ aufgefallen ist. Diese Instrumentalwerke haben eine andere Herkunft; sie sind, obwohl sie vom vollen (Streich-)Orchester ausgeführt werden können, von kammermusikalischer Faktur. Sie können ohne weiteres solistisch besetzt werden, was für die Sinfonien von Stamitz, wenigstens soweit wir sie kennen, undenkbar ist.

Wenn wir die Grundlagen der als völlig neu empfundenen Mannheimer Sinfonie seit etwa 1750 aufgedeckt haben, so schaffen wir uns damit nur die Möglichkeit, mit neuen Fragen an die Sinfonien eines J. Stamitz und seiner älteren und jüngeren Zeitgenossen in Mannheim heranzugehen. Wir haben gleichzeitig zum ersten Mal in der Musik selbst gegründete Kriterien gewonnen, um in der immer noch äußerst schwierigen, aber so wichtigen chronologischen Frage der frühen Mannheimer Sinfonie weiterzukommen. Eine Sinfonie von J. Stamitz etwa mit im Gerüstbau strukturiertem ersten Satz, mit ausgeprägtem, bezeichneten Orchester-Crescendo und mit Kontrastgliedern nach Jommellis Art kann kaum vor 1750 entstanden sein. Die von Riemann in den *Denkmälern der Tonkunst in Bayern* herausgegebenen Sinfonien dieses Komponisten scheinen damit — wohl unbewußt tendenziös ausgewählt — alle aus den letzten Lebensjahren von Stamitz zu stammen.⁴⁴ Vielleicht spielte die Sinfonie im kompositorischen Schaffen von J. Stamitz vor seiner Auseinandersetzung mit Jommellis Operneinleitungen gar nicht die bedeutende Rolle, wie man bei unserem immer noch kursorischen Wissen über die Mannheimer glauben möchte. Das Metier von Stamitz muß ja ursprünglich, seiner Herkunft entsprechend, das Instrumentalkonzert und die solistische, konzertierende Kammermusik gewesen sein, worum sich bei J. Stamitz bisher niemand ernsthaft gekümmert hat (die Orchester-Trios entstammen diesem Boden).

⁴¹ Vgl. S. 153.

⁴² Darstellung eines Satzes von J. Stamitz, Fs. K. G. Fellerer, Regensburg 1962, S. 283 ff.; für den besprochenen Satz vgl. S. 286.

⁴³ S. 287.

⁴⁴ Diese Auswahl traf Riemann schon deshalb automatisch, da die von ihm edierten Sinfonien alle aus Pariser Drucken stammen. Diese Drucke setzen um die Mitte der 50er-Jahre des 18. Jhs. ein und berücksichtigen natürlich Kompositionen allerneuesten Datums, Sinfonien, die den neuen „Orchesterstil“, der an Stamitz so interessierte, repräsentieren.

Nach diesen Ausführungen erweist sich der immer wieder gemachte Versuch, die kompositorischen Neuerungen eines J. Stamitz mit dessen Herkunft aus Böhmen, aus der österreichischen Tradition zusammenzubringen, endgültig als überflüssig. Für die sog. „Mannheimer Manieren“ einschließlich der eigenwilligen dynamischen Kontraste auf engstem Raum hat man Italien ohnehin längst als Vorbild anerkannt.⁴⁵ Sie finden sich auch bei Jommelli, gerade auch in dessen Sinfonien.

Kehren wir nun nochmals kurz zu jener Sinfonie Jommellis zurück, die 1753 in Paris den besonderen Beifall des Publikums fand. Wundert uns dieser Applaus noch, wenn wir erfahren, daß diese Sinfonie ausgerechnet diejenige Einleitung war, zu deren erstem Satz das besprochene Stück aus einer Sinfonie von Stamitz nachweislich direkte Beziehungen hat, nämlich die Einleitung zur Erstfassung des *Eumene* (1742)? Sie wurde damals für eines der in Paris Anfang der 50er-Jahre aufgeführten italienischen Intermezzi benutzt. Die Pariser fühlten sich auf Grund des Höreindrucks mit einer Musik konfrontiert, deren flächige Orchesterstruktur zur selben Zeit auch in der Mannheimer Sinfonie auf sie zukam. Sie beklatschten unbewußt die Wurzel der *Melodia germanica*, die sie bald mit noch größerem Beifall bedachten.

Es wäre bisher — zumindest in der deutschen Musikgeschichtsschreibung — undenkbar gewesen, das Abhängigkeitsverhältnis Stamitz → Jommelli umgekehrt zu formulieren. So schreibt H. Halbig⁴⁶: „Auffällig und nachhaltig hat die Nähe der ‚Mannheimer Schule‘ auf den fast 2 Jahrzehnte in Stuttgart tätigen Jommelli eingewirkt, vor allem durch die für die Sonatensatzform so bedeutende Einführung eines zum Hauptthema kontrastierenden zweiten Themas . . .“ Auch Anna Mondolfi sieht Jommelli als Schüler der Mannheimer an⁴⁷: „Mannheim konnte ihn die orchestrale Verarbeitung des musikalischen Ideenmaterials lehren, die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten bestimmter Instrumente sowie eine feinere Auswertung der harmonischen Technik zu sinfonischen Entwicklungen; nicht aber vermochte es ihn in die neue Ausdruckswelt rein sinfonischen Gestaltens einzuführen.“ Dabei wußte das 18. Jahrhundert über das richtige Verhältnis der Mannheimer zu den Italienern, ja ausdrücklich zu Jommelli, offenbar sehr wohl Bescheid. Ch. Burney schreibt in *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*: „. . . hier [in Mannheim] sprengte Stamitz, angeregt durch die Arbeiten Jommellis, zuerst die Fesseln der üblichen Opernouvertüre . . .“⁴⁸

⁴⁵ Vgl. L. Kamiński, Mannheim und Italien, in: SIMG 10 (1908/09), S. 307 ff.

⁴⁶ Die Overtüre, Berlin-Lichterfelde 1935, S. 4.

⁴⁷ Art. *Jommelli*, MGG Bd. 7 (1958), Sp. 150.

⁴⁸ London 1773, benutzt in 2. Aufl., ebda. 1775, Bd. 2, S. 95: „. . . it was here that Stamitz, stimulated by the productions of Jommelli, first surpassed the bounds

Daß Jommellis Opernsinfonien bereits um 1750 über Italiens Grenzen hinaus bekannt waren, wissen wir von Dittersdorf. Daß seine Opern um diese Zeit am Mannheimer Hof starkes Interesse fanden, wurde in anderem Zusammenhang erwähnt.⁴⁹ Stamitz konnte Jommellis Operneinleitungen spätestens bei diesen Aufführungen, also ab 1751, kennenlernen. Vielleicht wurde er erst dadurch auf Jommellis Sinfonien der 40er-Jahre gelenkt. Wahrscheinlicher aber ist er bereits vor 1750 darauf gestoßen und hat sich mit ihnen gründlich auseinandergesetzt. Von Interesse ist hier noch, daß Chr. Cannabich, als er 1753 nach Italien geht, sich als (angehender) Instrumentalkomponist, der er doch in erster Linie war, ausgerechnet zu Jommelli nach Rom begibt.⁵⁰ Dies geschah sicher auch auf den Rat seines Lehrers J. Stamitz hin, und wir können dies nur so verstehen, daß Jommelli damals schon nicht nur als Autorität auf dem Gebiet der Opernkomposition galt, sondern daß er auch wegen seiner Sinfonien bereits einen beachtlichen Namen besaß.

of common opera ouvertures . . .“ Die deutsche Musikforschung konnte diese Stelle bisher allerdings nicht in unserem Sinne interpretieren, da die in der Regel benutzte Übersetzung von C. D. Ebeling und J. J. Chr. Bode, Hamburg 1773 (unser Zitat in Bd. 2, S. 73 f.) den auf Jommelli bezugnehmenden Nebensatz ausläßt. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Burneys *General History of Music*, Bd. 4, London 1789, S. 582. Auf Burney beruht wohl in erster Linie die Ansicht P. H. Langs, daß Jommelli ein wichtiges Bindeglied, gerade auch als Sinfoniekomponist, zwischen Italien und Deutschland bildet (*Music in Western Civilization*, New York 1941, S. 609), eine Ansicht, die A. Yorke-Long übernimmt (*Music at Court*, London 1954, S. 55: „ . . . his [i. e. Jommellis] opera symphonies were a strong influence on the instrumental style of the Mannheim school“).

⁴⁹ Vgl. S. 359, Anm. 74. Jommelli stand vor seiner Übersiedlung nach Stuttgart auch mit Mannheim in Verhandlungen (H. Abert, *N. Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 57).

⁵⁰ Vgl. hierzu A. Sandberger, *Aus der Korrespondenz des pfälzbayerischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem röm. Ministerresidenten*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 1, München 1921, S. 221.

ANHANG

A.

INCIPITKATALOG

1. Vorbemerkung

Im folgenden Verzeichnis werden sämtliche in den Rahmen der vorliegenden Arbeit fallenden Sinfonien und Ouvertüren, also die Einleitungen zu den Opern und anderen Bühnenwerken sowie zu den Oratorien von Porpora, Vinci, Pergolesi, Leo und Jommelli (für diesen nur für die Zeit bis zur Übersiedlung nach Stuttgart) mit den Incipits ihrer einzelnen Sätze erfaßt. Kantatensinfonien werden, wie in der Einleitung erwähnt¹, nur vereinzelt aufgenommen. Die Reihenfolge ist chronologisch nach den Erstaufführungsdaten der Werke. Nicht datierbare Werke folgen mit ihren Sinfonien im Anschluß an das letzte Datum (alphabetisch geordnet). Daran reihen sich die unechten und zweifelhaften Sinfonien an (ebenfalls alphabetisch geordnet).

Angegeben werden unter dem einzelnen Eintrag nach dem Titel des jeweiligen Werkes (= Oper, sofern nicht anders bezeichnet) zunächst Datum und Ort der Erstaufführung nach den einschlägigen Werkverzeichnissen, sofern ich davon abweiche, unter Nennung des Gewährsmannes. Daran anschließend wird die Quelle angeführt, der ich die entsprechende Sinfonie entnommen habe.² In der Regel handelt es sich dabei um eine handschriftliche Partitur der ganzen Oper bzw. des ganzen Oratoriums. Auf die Nennung weiterer Handschriften des gleichen Werkes habe ich verzichtet, da es mir nicht sinnvoll erscheint, auf Grund quellenbibliographischer Hilfsmittel Fundorte mitzuteilen, ohne selbst überprüft zu haben, ob die betreffende Oper bzw. das betreffende Oratorium gleichen Titels auch wirklich die gleiche Sinfonie aufweist oder ob es sich nicht etwa um eine Neufassung oder eine Bearbeitung handelt, der eine völlig andere Einleitung vorangeht. Irgendwelche Varianten, etwa in den Tempomarken der einzelnen Sätze, gebe ich nur an, falls mir die Sinfonie oder ihre Incipits zufällig auch noch aus anderen Quellen zur Verfügung stehen. Die auf die Bibliotheksbezeichnung des Quellenfund-

¹ S. 14, Anm. 16.

² Von in den Werkverzeichnissen genannten Opern und Oratorien, für die keine Sinfonie angeführt wird, ist mir entweder keine Quelle bekannt oder aber das erhaltene Material weist keine Einleitung auf. In letzterem Fall wird eigens darauf hingewiesen.

ortes folgende Klammer nennt, sofern es sich nicht um ein Autograph handelt, den Ort, an dem die Kopie geschrieben wurde.³ Konnte dieser nicht festgestellt werden, so steht hier ein Fragezeichen.

Der folgende Eintrag gibt die Benennung der instrumentalen Einleitung nach der benutzten Quelle wieder. Die Besetzungsangabe (*B*) gilt für die Außensätze, sie gibt, von links nach rechts gelesen, gleichzeitig die Partituranordnung (von oben nach unten) an.⁴ Für den Mittelsatz wird die Besetzung nur dann eigens erwähnt, wenn nicht nur Streicher daran mitwirken. Für die Trompeten gilt, sofern nichts anderes angegeben, klingende Notierung im g2-Schlüssel, die Notierung der Hörner wird an geeigneter Stelle in einer Anmerkung beschrieben.

Die Incipits verzeichnen in der Regel die ersten Takte der beiden Violinen (sofern nur eine Stimme notiert ist, spielen die Violinen an dieser Stelle unis.). Geben die Notenzitate den Beginn eines anderen Instrumentalpartes an, so wird darauf ausdrücklich hingewiesen. Die für die einzelnen Sätze notierten Taktzahlen entsprechen den wirklich geschriebenen Takten, *Dacapo*-Verweise oder Wiederholungszeichen werden angegeben, sie sind aber für die Zählung nicht berücksichtigt.⁵

Auf diese Einträge folgt unter der Rubrik *Anmerkung(en)* (*A*), sofern zutreffend, ein Verzeichnis der Handschriften, welche die Sinfonie einzeln überliefern, sowie anderes Erwähnenswertes zu den einzelnen Einleitungen. Falls es sich bei diesen Handschriften um Stimmen handelt, wird dies eigens erwähnt; andernfalls handelt es sich um eine Partitur. Unter *Edition(en)* (*E*) werden Drucke genannt, wobei es sich, sofern nichts anderes erwähnt wird, stets um Ausgaben handelt, die nur die betreffende Sinfonie (und nicht das ganze Bühnenwerk oder Oratorium) veröffentlichen. Wiederum wird nur auf die Tatsache, daß es sich um Stimmen handelt, eigens hingewiesen.⁶ Unter

³ Vgl. dazu S. 441 f.

⁴ Genannt werden Instrumente, für die entweder ein eigenes System vorhanden ist oder deren Mitwirkung sonst irgendwie verzeichnet ist (in letzterem Fall steht die Instrumentensigle in Klammern).

⁵ Im Incipitkatalog muß der **C**- und analog auch der $\frac{12}{8}$ -Takt, um Verwirrung zu vermeiden, in üblicher Weise als Spatium ($\frac{4}{4}$ bzw. $\frac{12}{8}$) gezählt werden. Es wäre unbillig zu verlangen, daß sich der Benutzer des Katalogs zuerst mit meiner Auffassung dieser Taktarten (Doppeltaktnotierung; vgl. S. 75 ff.) vertraut machte. Für Vergleichszwecke sind die angegebenen Zahlen also doppelt zu nehmen. Bei Doppeltaktnotierung des $\frac{3}{4}$ -, $\frac{3}{8}$ - und **C** ($\frac{2}{2}$)-Takts zeichne ich die fehlenden Taktstriche gebrochen ein, so daß deutlich ersichtlich ist, was als Takteinheit gezählt wird.

⁶ Sofern nichts anderes vermerkt ist, wurde die Zugehörigkeit der einzeln in Hss. oder Drucken überlieferten Einleitungen nur auf Grund der mir mitgeteilten Incipits des jeweiligen ersten Satzes festgestellt. Es besteht also in diesen Fällen die Möglichkeit, daß die Identifizierung in den folgenden Sätzen nicht stichhaltig ist. Doch dürften solche Fälle, wenn sie überhaupt vorkommen, eine seltene Ausnahme darstellen.

Wiederverwendung(en) (W) werden Übernahmen in spätere Werke angegeben. Dabei vorgenommene Änderungen sind unter dem neuen Titel beschrieben.

Sinfonien zwischen den Akten führe ich nur an, falls sie mir beiläufig bekannt geworden sind. Vollständigkeit konnte ich hier nicht anstreben.

2. Verzeichnis häufiger Erstaufführungstermine⁷

Jan. / Febr. ⁸	Karnevalsopern
20. Jan.	Geburtstag Karls III., König von Neapel (1735—59), später König von Spanien
13. Mai	Geburtstag Kaiserin Maria Theresias (1740—80)
28. Aug.	Geburtstag Elisabeths, der Gemahlin Kaiser Karls VI. (s. den folgenden Eintrag)
1. Okt.	Geburtstag Kaiser Karls VI. (1711—40)
4. Okt.	Namenstag, gleichzeitig Krönungstag Kaiser Franz' I., des Gemahls Maria Theresias (1745—65)
15. Okt.	Namenstag Kaiserin Maria Theresias (1740—80)
4. Nov.	Namenstag Kaiser Karls VI. (1711—40) und König Karls III. von Neapel (1735—59)
19. Nov.	Namenstag Elisabeths, der Gemahlin Kaiser Karls VI. (s. o.)
8. Dez.	Geburtstag Kaiser Franz' I. (1745—65)
19. Dez.	Geburtstag König Philipps V. von Spanien, des Vaters Karls III. von Neapel (gest. 1746)

3. Verzeichnis der konsultierten Bibliotheken (mit Abkürzungen)

<i>Agen</i>	Archives de Lot et Garonne, Agen
<i>Basel UB</i>	Öffentliche Bibliothek der Universität, Basel
<i>Berlin StB</i>	Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz — Musikabteilung, Berlin (West)
<i>Berlin DStB</i>	Deutsche Staatsbibliothek — Musikabteilung, Berlin (Ost)

⁷ Die Daten brauchen nicht genau mit dem Tag des Anlasses zusammenzutreffen, sondern können um einige Tage davon abweichen.

⁸ Beginn 26. Dez.

<i>Bologna Cons.</i>	Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna
<i>Brüssel Cons.</i>	Bibliothèque du Cons. Royal de Musique, Brüssel
<i>Brüssel BR</i>	Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel
<i>Cambridge FM</i>	Fitzwilliam Museum, Cambridge
<i>Chantilly</i>	Musée Condé, Chantilly
<i>Darmstadt LHB</i>	Hessische Landes- und Hochschulbibliothek — Musik- abteilung, Darmstadt
<i>Dresden LB</i>	Sächsische Landesbibliothek — Musikabteilung, Dresden
—	Musikbibliothek Einsiedeln
<i>Florenz Cons.</i>	Biblioteca del Cons. di Musica L. Cherubini, Florenz
<i>Genua Cons.</i>	Biblioteca dell'Istituto Musicale Pareggiato N. Paganini, Genua
<i>Hamburg StUB</i>	Staats- und Universitäts-Bibliothek, Hamburg
<i>Leipzig Stadtb.</i>	Musikbibliothek der Stadt Leipzig
<i>Lissabon Ajuda</i>	Biblioteca da Ajuda, Lissabon
<i>London BM</i>	The British Museum — Department of Manuscripts bzw. Music Room, London
<i>London RAM</i>	Royal Academy of Music Library, London
<i>London RCM</i>	Royal College of Music Library, London
<i>London KML</i>	The King's (z. Zt. Queen's) Music Library, Sondersamm- lung innerhalb des Music Room von <i>London BM</i>
<i>Madrid BN</i>	Biblioteca Nacional — Sección de Música, Madrid
<i>Mailand Cons.</i>	Biblioteca del Cons. di Musica G. Verdi, Mailand
<i>Montecassino</i>	Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino
<i>München StB</i>	Bayerische Staatsbibliothek — Musiksammlung, Mün- chen
<i>Münster Sant.</i>	Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars — Santini- Sammlung, Münster
<i>Neapel Cons.</i>	Biblioteca del Cons. di Musica S. Pietro a Maiella, Neapel
<i>Neapel Filippini</i>	Biblioteca della Congregazione dell'Oratorio detta dei Padri Gerolamini, Neapel
<i>Oxford Bodl.</i>	Bodleian Library — Music Department, Oxford
<i>Padua Ant.</i>	Archivio Musicale della Ven. Arca del Santo, Padua
<i>Paris BN</i>	Bibliothèque Nationale — Departement de la Musique, Paris

<i>Paris Cons.</i>	= <i>Paris BN</i> , fonds du Conservatoire
<i>Paris Opéra</i>	= <i>Paris BN</i> , Bibliothèque et Musée de l'Opéra
—	Pistoia, Biblioteca Capitolare
<i>Regensburg T & T</i>	Fürstl. Thurn und Taxis'sche Hofbibliothek, Regensburg
<i>Rom Cons.</i>	Biblioteca Musicale di S. Cecilia, Rom
<i>Rom DP</i>	Biblioteca Doria-Pamphili, Rom
<i>San Francisco SC</i>	San Francisco State College — Frank V. de Bellis Collection / Sammlung Château Colbert de Seignelay ⁹ , San Francisco / Cal.
<i>Schwerin LB</i>	Mecklenburgische Landesbibliothek — Musikabteilung, Schwerin
<i>Stockholm KMA</i>	Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek, Stockholm
<i>Stuttgart LB</i>	Württembergische Landesbibliothek — Musikabteilung, Stuttgart
<i>Turin BN</i>	Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin
<i>Uppsala UB</i>	Universitetsbiblioteket — Handskriftsavdelningen, Uppsala
—	Stifts- och Landsbiblioteket, Västerås
<i>Venedig S. Marco</i>	Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig
<i>Washington LC</i>	The Library of Congress — Music Division, Washington / D. C.
<i>Wien NB</i>	Österreichische Nationalbibliothek — Musiksammlung, Wien
<i>Wien GMf</i>	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien
—	Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel

⁹ Zu dieser Sammlung vgl. B. S. Brook, *La symphonie française dans la 2^e moitié du XVIII^e siècle*, Paris 1962, Bd. 1, S. 199 ff. Die Sammlung wurde bei einer Versteigerung geteilt; den größeren Teil erwarb der amerikanische Sammler de Bellis, der Rest ist z. Zt. verschollen. Über den ursprünglichen Umfang gibt ein hs. Katalog aus dem 18. Jh. Aufschluß, der ebenfalls in die Collection de Bellis gewandert ist.

4. Nicola Porpora¹⁰

1

AGRIPPINA

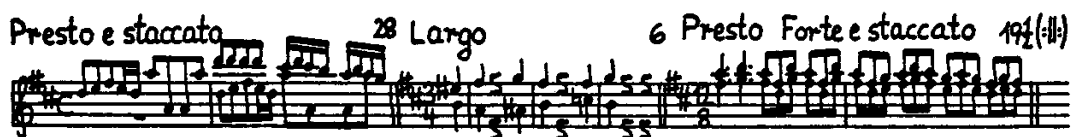
4. Nov. 1708, Neapel / *Real Palazzo* bzw.

11. Nov. 1708, Neapel / *T. S. Bartolomeo*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)¹¹

*Sinfonia*¹²

B: Str.¹³



2

FLAVIO ANICIO OLIBRIO

1. Fass., Karn. 1711, Neapel / *T. S. Bartolomeo*

London BM besitzt die ersten beiden Akte im Autograph. Eine Sinfonie fehlt laut Auskunft.

IL MARTIRIO DI S. GIOVANNI NEPOMUCENO (1711) s. Nr. 22

¹⁰ Zugrundeliegende Literatur und Werkverzeichnisse s. S. 442, Anm. 5—8. Mayeda verzeichnet in seinem Incipitkatalog nur die Einleitungssinfonien von Porporas Opern, Oratorien und Kantaten, Sinfonien zwischen den Akten oder Teilen werden nicht aufgeführt. Die Benennungen der Einleitungen nach den Quellen werden nur vereinzelt und nicht immer korrekt angegeben. Hinweise auf die Besetzung fehlen. An Notentext wird jeweils nur das Incipit des ersten Satzes zitiert, von den übrigen Sätzen werden lediglich die Taktsiglen und die Tempomarken notiert. Besonders bei der Angabe der Tempomarken wie auch etwaiger Tanzbezeichnungen läßt der Katalog Mayedas die nötige Sorgfalt vermissen, da sich der Verfasser nicht eigener ungekennzeichneter Zusätze bzw. Änderungen enthält. Der Katalog verliert dadurch an Zuverlässigkeit und Wert. Weitere Angaben über die einzelnen Sinfonien, die in meinem Katalog auf die Incipits folgen, etwa über die hs. Einzelüberlieferung der Sinfonien oder über Drucke usw., finden sich bei Mayeda nicht.

¹¹ Kein Autograph, wie Mayeda S. 69 angibt.

¹² Für Satz 1 gibt Mayeda a.a.O. fälschlich *Largo* an.

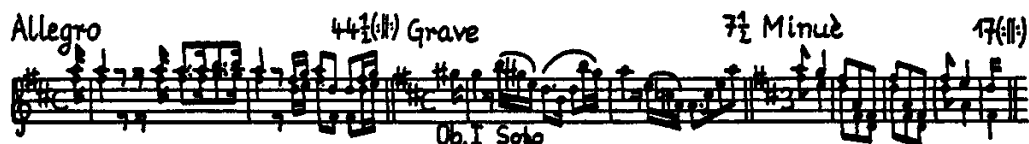
¹³ Mayeda spricht in seiner Studie S. 30 von einer Oboenstimme in dieser Sinfonie, was nicht richtig ist.

3

CANTATA A QUATTRO VOCI

(mit den Personen *Fortuna, Genio, Valore* und *Gloria*)1712, Rom / *Kaiserliche Botschaft*Quelle: *Wien NB* (Rom)¹⁴*Sinfonia*

B: 2 Ob. / Str.



4

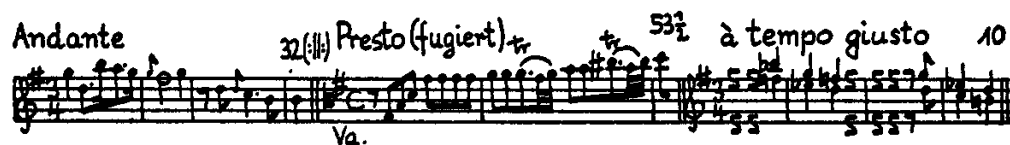
SERENATA A TRE VOCI

(mit den Personen *Deianira, Iole* und *Ercole*)

1712, Neapel (?)

Quelle: *Wien NB* (Neapel)¹⁵*Ouverture*¹⁶

B: 1 Ob. / Str.; Satz 3 ohne Ob.



¹⁴ Nach dem Titelblatt wurde die Kantate auf Bestellung des Kaiserlichen Botschafters, Marchese di Prié, komponiert. Das Autograph des zweiten Teils besitzt *London BM*. Darin finden sich Angaben, nach denen dieser Teil in der Zeit vom 29. Okt. bis zum 2. Nov. 1712 komponiert wurde (vgl. Walker S. 33). Die Kantate ist also sicher für den Namenstag des Kaisers (4. Nov.) entstanden. Mayeda führt auf S. 78 eine *Cantata in onore di Carlo VI* für das Jahr 1712 auf, für die er als Quelle das eben zitierte Autograph in *London BM* (nur Teil 2) nennt. Auf S. 79 verzeichnet er eine *Cantata a 4 voci* mit den Personen *Fortuna, Genio, Valore e Gloria*, für die er als Quelle die von mir für die Sinfonie der Kantate benutzte Hs. in *Wien NB* angibt. Ein Blick auf das Rollenverzeichnis des Londoner Autographs (vgl. Walker a.a.O.) zeigt, daß es sich um ein und dasselbe Werk handelt.

¹⁵ Kopie aus der Zeit der Aufführung von einem Schreiber, der nahe verwandt mit dem Kopisten der Partitur von Leos *Pisistrato* (1714) ist. Die Provenienz der Hs. läßt eine Bestimmung der Serenata für Neapel vermuten. Das Ms. kam aus dem Besitz R. Kiesewetters, dem es von F. Santini geschenkt worden war (Vermerk auf dem Titelblatt), in die *Wiener NB*.

¹⁶ Die Tempomärke *Adagio* für Satz 1 bei Mayeda S. 43 f. bzw. S. 78 ist unrichtig.

5

ARIANNA E TESEO

1. Okt. 1714, Wien / Hoftheater

Von dieser Oper ist nur das Autograph des zweiten Aktes in *London BM* erhalten. *Cambridge FM* besitzt ein Ms. mit 30 Arien und Duetten.¹⁷

6

IL TRIONFO DELLA DIVINA GIUSTIZIA (Oratorio)

Karsamstag 1716 (= 11. April), Neapel / Chiesa S. Luigi di Palazzo¹⁸

Quelle: *Hamburg StUB* (Mailand?; nur Teil 1)¹⁹

Ouverture²⁰

B: Str.



Zur Echtheit dieser Einleitung sowie zur Datierung des Hamburger Ms. vgl. S. 443 ff.

7

ANGELICA (Serenata)

28. Aug. 1720, Neapel / Palast des Principe di Torella

¹⁷ Dazu teilt mir R. Strohm mit, daß die autographe Partitur nicht von der Aufführung im Jahre 1714 stammt und daß die Arien in *Cambridge FM* in das Jahr 1727 gehören (Wiederaufführung der Oper im Herbst in Venedig, T. S. Giov. Grisostomo).

¹⁸ Ort der Erstaufführung nach Mayeda S. 67. Er ist wohl identisch mit S. Luigi de' Padri Minimi, dem Erstaufführungsort von *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno* (1711). Das Werkverzeichnis MGG gibt als Aufführungsort *Congregazione di N. S. dei sette dolori* an; es handelt sich dabei sicher um den Auftraggeber für das Oratorium.

¹⁹ Den Hinweis auf diese Partitur verdanke ich R. Strohm. Ein Autograph, das Mayeda S. 67 angibt, existiert nicht. Mayeda verzeichnet versehentlich das Autograph von *Il martirio di S. Eugenia*, wie man sich auf der gleichen Seite beim folgenden Eintrag überzeugen kann.

²⁰ Das Incipit, das Mayeda a.a.O. von Satz 1 zitiert, ist falsch. Er gibt versehentlich den Beginn der zweiten Seite der Einleitung im Ms. statt den der ersten an (außerdem falsche Taktsigle C statt C). Die Tempomärke *Largo*, die Mayeda für Satz 1 notiert, steht nicht in der (einzigen) Quelle.

Quellen:

a) *London BM* (Autograph; weist nur die Sinfonie vor Teil 2 auf)

b) *Wien NB* (Neapel²¹)

Teil 1²²

—

B: 2 Hr.²³ / 2 Ob. / Fg. / Str.



W: *Adelaide* (1723); *Enea nel Lazio* (1734; mit drittem Satz).

Teil 2

—

B: gleich²⁴



8

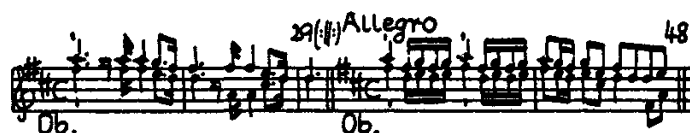
GLI ORTI ESPERIDI (Serenata)

28. Aug. 1721, Neapel / *Real Palazzo*

Quelle: *London BM* (Autograph)

—²⁵

B: 2 Hr. / 2 Ob. / Fg. / Str.



²¹ Das Wiener Ms. ist kein Autograph, wie H. Benedikt, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI.*, Wien/Leipzig 1927, S. 641, und wohl nach ihm Walker S. 37 behaupten, sondern eine in Neapel geschriebene Kopie. Die in diesem Ms. angegebenen Daten beziehen sich auf die Arbeit des Schreibers und stellen nicht etwa Notizen des Komponisten dar.

²² Mayeda behauptet S. 79, daß zur *Angelica* eine Einleitungssinfonie nicht überliefert sei, obwohl er das Wiener Ms. anführt.

²³ Die Hr. sind bei Porpora immer tp. im g2-Schl. notiert.

²⁴ Hr. im angegebenen Incipit kl., original tp. notiert.

²⁵ Mayeda gibt auf S. 70 für Satz 1 *Moderato* an, eine sachlich ungerechtfertigte Tempomärke, die nicht in der (einzigen) Quelle steht.

W: Satz 2 wiederverwendet für *Siface* (1725), *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno*, Teil 1 (Fass. um 1730), und *Davide e Bersabea*, Teil 1 (1734). Bei den ersten beiden Sinfonien handelt es sich um die gleichen Einleitungen (zweisätzlich), die Einleitung zu *Davide e Bersabea* benutzt ebenfalls diese beiden Sätze, fügt aber einen weiteren Satz hinzu.

9

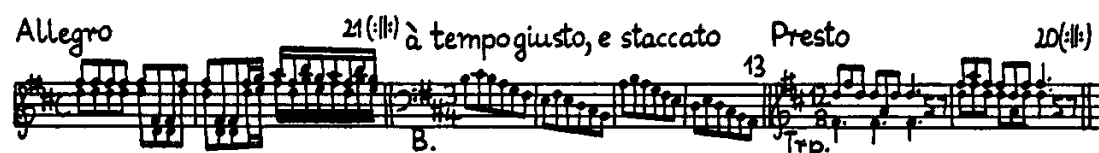
IL MARTIRIO DI S. EUGENIA (Dramma sacro)

1721/22²⁶, Neapel / Cons. di S. Onofrio

Quelle: *London BM* (Autograph)

Sinfonia

B: 2 Trp. / Str.



10

FLAVIO ANICIO OLIBRIO

2. Fass., Karn. 1722, Rom / T. Alibert

Von dieser Oper existieren nur zehn Arien in *Brüssel Cons.*

11

ADELAIDE

Karn. 1723, Rom / T. Alibert

Quelle: *Schwerin LB* (?; norddeutsche Kopie)

Die *Sinfonia* ist eine Wiederverwendung der Einleitung zu Teil 1 der Sere-nata *Angelica* (1720). Hier wirken auch 2 Trp. mit; für das Fg. ist kein eigenes System vorhanden, auch ein Hinweis auf seine Mitwirkung fehlt. Satz 1 trägt die Tempomärke *Spiritoso*, Satz 2 *Allegro*.

²⁶ Nach den Angaben im Autograph wurde das Werk im Okt. 1721 komponiert (Walker S. 38), gelangte also wohl noch in diesem Jahr zur Aufführung.

12

AMARE PER REGNARE

12. Dez. 1723, Neapel / *T. S. Bartolomeo*

Von dieser Oper ist nur eine Arie in *London BM* erhalten.²⁷

GRISELDA (1724) s. Nr. 51

13

DIDONE ABBANDONATA

Himmelfahrtsmarkt 1725, Reggio / *T. Pubblico*

Von dieser Oper ist nur das Autograph des zweiten und dritten Aktes in *London BM* erhalten.

14

SIFACE

26. Dez. 1725, Mailand / *T. Ducale*

Quelle: *Brüssel BR*²⁸ (Venedig²⁹)

Sinfonia

B: 2 Trp. / 2 Ob. / Str.

Satz 1:



Satz 2 entspricht dem gleichen Satz der Einleitung zu *Gli orti esperidi* (1721). Die Hr. sind durch Trp. ersetzt. Das Stück ist auf 65 C-Takte erweitert. Die einzelnen Abschnitte sind anders auf die Instrumentenpaare verteilt.

W: *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno*, Teil 1 (Fass. um 1730); *Davide e Bersabea*, Teil 1 (1734; mit drittem Satz).

²⁷ Nach Mayeda S. 71.

²⁸ Den ersten und zweiten Akt des Autographs besitzt *London BM*. Eine Sinfonie fehlt dort laut Auskunft. Der dritte Akt des Autographs liegt in *Brüssel Cons.* Mayeda kennt die Partitur in *Brüssel BR* nicht und bezeichnet deswegen die Sinfonie des *Siface* als nicht überliefert.

²⁹ Vgl. Walkers Bemerkung zu dieser Hs. (S. 41, Anm. 20). Die Oper wurde im Karn. 1726 auch in Venedig aufgeführt.

15

ELISA

15. Jan. 1726, London / ?

Von dieser Oper, aufgeführt bei Mayeda S. 72, sind nur Arien erhalten in *The Favorite Songs in the Opera called Elisa*, London (J. Walsh). Den Ausführungen bei Mayeda, Diss. S. 30, nach zu schließen, handelte es sich um ein Pasticcio, für das auch Musik von Porpora verwendet wurde.

16

MERIDE E SELINUNTE

Karn. 1726, Venedig / T. S. Giov. Grisostomo

Quelle: *Brüssel Cons.* (Venedig)

Sinfonia

B: VV. / 2 Hr. / Va. / B.



A: Sinfonie in *Dresden LB* (Stimmen; Tempomarken *Allegro — Adagio — Allegro*).³⁰

17

IMENEO IN ATENE

1726, Venedig / T. S. Samuele

Quelle: *Dresden LB*³¹ (Neapel!)

Introduzione

B: 2 Ob. / Str.



³⁰ Festgestellt auf Grund der Incipits der drei Sätze.

³¹ Die Mss. *London BM* und *Paris BN* weisen keine Sinfonie auf. Die Hs. *Lissabon Ajuda*, die der Katalog der Bibliothek (hrsg. v. Mariana A. Machado Santos, Bd. 4, Lissabon 1961, S. 117) als ein Exemplar obiger Oper von Porpora ausweist, gehört nicht diesem Komponisten, sondern ist offenbar ein Ms. von Jommellis Oper gleichen Titels (1765). Vgl. S. 591, Anm. 288.

A: Vgl. zum Beginn des Mittelsatzes Satz 2 der Sinfonie zu Leos *Lo matrimonio annascuso* (1727), Incipit Nr. 100.

W: *Giasone* (1732)

18

SIROE RE DI PERSIA

Karn. 1727, Rom / *T. delle Dame*³²

Von dieser Oper existieren nach Mayeda S. 73 drei Arien in *London RCM*.

19

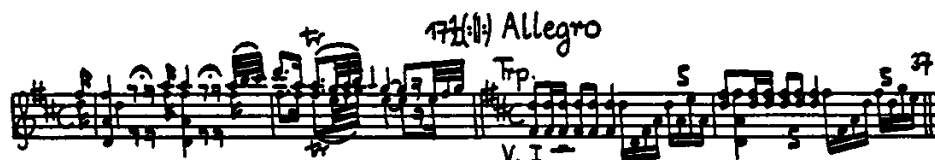
EZIO

Herbst 1728³³, Venedig / *T. S. Giov. Grisostomo*

Quelle: *Brüssel Cons.* (Venedig)

*Ouverture*³⁴

B: 2 Trp. / 2 Hr. / 2 Ob. / Str.



A: Vgl. zu Satz 1 den Beginn der ersten Sätze der Einleitungen zu *Issipile* (1733) und *Trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740).

W: *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno*, Teil 2 (Fass. um 1730; nur Satz 2; einsätzliche Sinfonie); *Annibale* (1731); *Festa d' Imeneo*, Teil 3 (1736; nur Satz 2, dort Kopfsatz).

20

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA

1. Fass., Karn. 1729³⁵, Venedig / *T. S. Giov. Grisostomo*

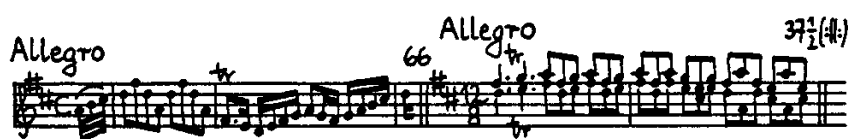
Quelle: *Montecassino* (Venedig; nur zwei der drei Akte erhalten)

³² Werkverzeichnis MGG: 26. Dez. 1726, Mailand / *T. Ducale*.

³³ Nach Mayeda S. 73 am 20. Nov.

³⁴ Nach Mayeda a.a.O. ist Satz 1 mit *Adagio* bezeichnet, eine sachlich ungerechtfertigte Tempomärke, die sicher nicht in den Quellen steht (Mayeda gibt außer der von mir benutzten Hs. ein Ms. in *London RAM* an).

³⁵ Nach Mayeda a.a.O. am 26. Dez. 1729, was unwahrscheinlich ist. Diesem Datum würde *Karn. 1730* entsprechen, da am 25. Dez. Jahreswechsel war.



W: *Il trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740; nur Satz 1).

Zur Datierung der Hs. *Montecassino*:

Die Hs. ist ausdrücklich mit *Semiramide riconosciuta* überschrieben, so daß die Vermutung Walkers (S. 40), das Exemplar repräsentiere Porporas *Semiramide Regina dell' Assiria* (Frühjahr 1724, Neapel / T. S. Bartolomeo), nicht zutrifft. Daraus, daß das Ms. *Neapel Cons.* der *Semiramide riconosciuta* sich ausdrücklich als ein Exemplar der Aufführung Neapel / T. S. Bartolomeo (20. Jan. 1739; s. u.) ausgibt (in Neapel geschrieben!), die Sinfonien der beiden Hss. *Montecassino* und *Neapel* aber verschieden sind, kann geschlossen werden, daß im Ms. *Montecassino* die Fassung von 1729 vorliegt. Dies unterstreicht die Herkunft der Hs. (Venedig!) sowie die Ähnlichkeit der Sinfonie mit einer zeitlich benachbarten Operneinleitung Porporas, derjenigen zum *Mitridate* (1. Fass., 1730; gleiche Besetzung und Zweisätzigkeit durch Ausfallen des Mittelsatzes). Wurde nun für die Aufführung von 1739 sogar die Sinfonie ersetzt, so darf man mit Sicherheit annehmen, daß das ganze Werk einer gründlichen Bearbeitung unterzogen wurde, daß das Ms. *Neapel Cons.* also eine wirkliche Zweitfassung darstellt. Die Werkverzeichnisse, die für die *Semiramide riconosciuta* bisher keine verschiedenen Fassungen auseinanderhalten, sind entsprechend zu berichtigen.³⁶

21

MITRIDATE

1. Fass., Karn. 1730, Rom / T. Capranica

Quelle: *Brüssel Cons.* (Venedig!)

³⁶ Nach Abschluß meiner Arbeit bestätigt mir R. Strohm die Richtigkeit meiner Ausführungen bezüglich der Hs. *Montecassino*. Er hat das Ms. mit dem Libretto von 1729 verglichen und die Übereinstimmung festgestellt. Mayeda konnte die Hs. *Montecassino* erst nach Abschluß seiner Arbeit einsehen (vgl. seine Mitteilung auf S. 35, Anm. 16). Der Text der Studie konnte nicht mehr geändert werden. Doch hätte Mayeda in der zit. Anm. sowie im Incipitkatalog S. 73 die Zugehörigkeit der zwei verschiedenen Fassungen genau verzeichnen können, was nicht geschehen ist. So erfährt man nur über die Tabelle auf S. 81 die richtigen Zusammenhänge.

Sinfonia³⁷

B: 2 Trp. / Str.



W: *Davide e Bersabea*, Teil 1 (1734; nur Satz 2).

22

IL MARTIRIO DI S. GIOVANNI NEPOMUCENO (Oratorio)

Fass. um 1730, ?

Quelle: *Wien NB* (Venedig)

Teil 1

Die Einleitung (unbezeichnet) ist mit der *Sinfonia* zum *Siface* (1725) identisch, geht also im zweiten Satz indirekt auf die Einleitung zu *Gli orti esperidi* (1721) zurück. Gegenüber *Siface* treten noch Hr. hinzu, die z. T. die Sologlieder der Ob. übernehmen. Das Tempo für Satz 2 ist hier mit *Presto* bezeichnet.³⁸

Teil 2

Die einsätzige *Sinfonia* zu Teil 2 ist mit dem zweiten Satz der *Ouverture* zum *Ezio* (1728) identisch.

A: Die Sinfonie zu Teil 2 ausführlich besprochen bei O. Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., Demmin 1882, S. 264.

Zur Datierung:

Das Oratorium *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno* wurde nach den Werkverzeichnissen im Mai 1711 (Fest St. Johannes von Nepomuk) zuerst aufgeführt (Neapel / S. *Luigi de' Padri Minimi*). Für die Sinfonien der beiden Teile, wie sie im Ms. *Wien NB* vorliegen³⁹, ist dieses Datum eindeutig zu

³⁷ Mayeda (S. 30, S. 74) gibt für Satz 2 *Moderato* an. Die (einzige) Quelle weist keine Tempomärke auf.

³⁸ Im Ms. *Berlin StB* trägt dieser Satz die Tempomärke *Allegro*. Für Satz 1 gibt Mayeda S. 67 *Largo* an, eine sachlich ungerechtfertigte Tempomärke, die nicht in den Quellen steht (auf S. 38 setzt Mayeda dem Stück in Klammern die Marke *Adagio* hinzu).

³⁹ Im anderen der beiden erhaltenen Mss., *Berlin StB*, fehlt offenbar die Einleitung zu Teil 2. Vgl. Mayeda S. 40.

früh. Eine genaue Untersuchung der verschiedenen Wiederverwendungen der beiden Einleitungen ergibt auf Grund von Varianten und Überlieferungsfehlern für die Sinfonie zu Teil 1 eine Einordnung nach *Siface* (1725) und vor *Davide e Bersabea* (1734), für die Sinfonie zu Teil 2 eine Einordnung zwischen *Ezio* (1728) und *Annibale* (1731). Das Oratorium muß also in der vorliegenden Fassung eine Überarbeitung darstellen, die *um 1730* anzusetzen ist.

Damit deckt sich, daß mit der Sinfonie zu Teil 2 vergleichbare Fanfarenstücke in den Einleitungen Porporas und Vincis erst seit Ende der 20er-Jahre des 18. Jahrhunderts anzutreffen sind.

Die Datierung *um 1730* wird durch den Quellenbefund gestützt. Die Hs. *Wien NB* rührt nach einer Bemerkung im Ms. selbst⁴⁰ aus einer Zeit, da Porpora am *Ospedale degl'Incurabili* in Venedig wirkte, das war zuerst von 1725/26—1733.⁴¹ Sicher stammt sie von einer Wiederaufführung des Oratoriums in Zusammenhang mit der Kanonisierung Johannes' von Nepomuk im Jahre 1729. Wir kommen damit wieder auf eine Datierung *um 1730*.

23

PORO

Karn. 1731, Turin / *T. Regio*

Von dieser Oper sind nur einzelne Stücke erhalten; vgl. Mayeda S. 74.

24

ANNIBALE

Herbst 1731, Venedig / *T. S. Angelo*

Quelle: *Brüssel Cons.* (Venedig)

Die *Sinfonia* ist eine Wiederverwendung der *Ouverture* zum *Ezio* (1728). Hr. fehlen hier.

25

GERMANICO IN GERMANIA

Karn. 1732, Rom / *T. Capranica*

Quelle: *Hamburg StUB* (London; nur Sinfonie)⁴²

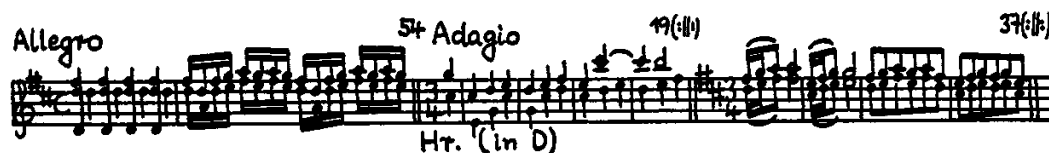
⁴⁰ Vgl. Walker S. 33.

⁴¹ Walker S. 41 ff. Porpora war am gleichen Institut nochmal von 1737—1739 angestellt (Walker S. 51 f.).

⁴² Sammelhandschrift mit anderen, nicht von Porpora stammenden Instrumentalwerken. Den Hinweis auf dieses Ms. verdanke ich der Studie von Mayeda (vgl.

Ouverture⁴³

B: 2 Hr. (2 Trp.)⁴⁴ / 2 Ob. / Str.;
Satz 2 für 2 Solo-Hr. / 2 Ob. / Str.



Die Sinfonie ist bearbeitet; der Mittelsatz stammt wohl nicht von Porpora.
Vgl. S. 446 f.

26

GIASONE (Serenata)

23. April 1732⁴⁵, Neapel / *Real Palazzo*

Quelle: *Montecassino* (Neapel)

Die Einleitung (ohne Bezeichnung) ist eine Wiederverwendung der *Introduzione* zum *Imeneo in Atene* (1726). Hier wirken auch je ein Paar Trp. und Hr. mit.⁴⁶ Im Mittelsatz sind Ob. als Unisono-Verstärkung der VV. angegeben. Der Schlußsatz ist am Ende etwas erweitert und zählt nun 40 Takte.

dort S. 40 f., 74). Auf die englische Herkunft der Hs. verweisen u. a. auch verschiedene englische Bezeichnungen und Hinweise im Ms. Mayeda vermerkt in seiner Studie S. 54, Anm. 41, daß eine vollständige Oper *Germanico in Germania* unter dem Namen Porporas in *Washington LC* liegt. Er hält die Sinfonie, die von der Hamburger Partitur verschieden ist, allerdings für unecht. Meine Anfrage in Washington ergab, daß eine solche Partitur dort nicht existiert.

⁴³ Die Tanzbezeichnung *Menuet*, die Mayeda S. 74 für Satz 3 angibt, steht nicht in der (einzigen) Quelle.

⁴⁴ Im Titel wird die Sinfonie als *a 8 Stromenti*, ohne Trp., bezeichnet. Mayeda führt deswegen die Trp. im Instrumentarium nicht auf (S. 41). Ihre Mitwirkung geht aber aus Hinweisen in den Hornparten eindeutig hervor.

⁴⁵ Im Werkverzeichnis des Art. *Porpora* in *Grove's Dictionary* ist die Serenata in bezug auf Ort und Zeit der Aufführung mit einem Fragezeichen versehen, obwohl Walker in seiner Studie (S. 45), den unbedingt glaubwürdigen Ausführungen bei Benedikt S. 626 ff. folgend, die richtigen Daten angibt. Mayeda datiert das Werk nach Benedikt nur im biographischen Teil seiner Diss. (S. 29), ansonsten führt er es ohne jegliche Orts- und Zeitangabe an (Werkverzeichnis Diss. S. 108, Studie S. 79). Anna Mondolfi datiert im Werkverzeichnis *EdS Napoli 1742*. Im Werkverzeichnis MGG wird die Serenata nicht genannt. Anlaß für die Aufführung war die Verleihung des goldenen Vlieses an vier vornehme Neapolitaner.

⁴⁶ Ich habe oben (S. 58 f.) festgestellt, daß im neap. Opernorchester bis etwa 1740 nie Trp. und Hr. zusammenwirken. Für diesen besonderen Fall standen wohl Hof-trompeter zur Verfügung. Benedikt (S. 627) gibt folgende Orchesterliste an: 4 Kb., 2 Vc., 2 Lt., 1 Fg., 32 VV. 6 Vtte., 4 Hr., 2 Trp. und 6 Ob.

27

ISSIPILE

Karn. 1733, Rom / *T. Rucellai*⁴⁷

Quelle: *Montecassino* (Rom; überliefert nur Akt I)

Sinfonia

B: 2 Hr. / 2 Trp. / 2 Ob. / Str.



A: Vgl. zu Satz 1 den Beginn der ersten Sätze der Einleitungen zu *Ezio* (1728) und *Trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740).

28

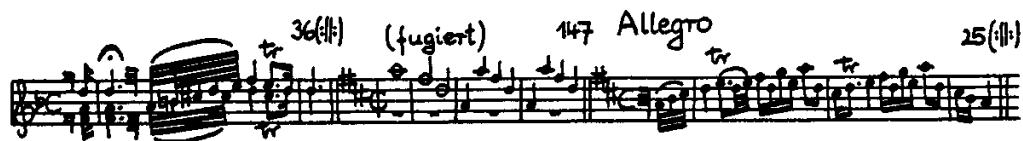
ARIANNA IN NASSO

29. Dez. 1733⁴⁸, London / *Lincoln's Inn Fields*

Quelle: *Wien NB* (London)

*Ouverture*⁴⁹

B: 2 Hr. / 2 Trp.⁵⁰ / 2 Ob. / Fg. / Str.



⁴⁷ Mayeda gibt als Erstaufführungsdaten Karn. 1723, Rom / *T. Alibert* an und nennt erst an zweiter Stelle die Aufführung von 1733. Das frühere Datum ist jedenfalls falsch, da das Libretto der *Issipile* erst seit 1732 vorlag (zuerst komponiert von Fr. Conti, Wien 1732). Mayeda scheint eine Verwechslung mit *Adelaide* unterlaufen zu sein. Das frühere Datum steht zuerst im Werkverzeichnis seiner Diss. (S. 104) und danach im Incipitkatalog seiner Studie (S. 71). Im biographischen Teil der Diss. (S. 23) dagegen wird nur die Aufführung von 1733 genannt.

⁴⁸ Da England den Gregorianischen Kalender erst 1752 einfuhrte, sind den Daten für in London aufgeführte Werke immer elf Tage hinzuzuzählen, um sie mit dem auf dem Kontinent gültigen neuen Kalender in Einklang zu bringen. Vgl. H. Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung*, 10. Aufl. (hrsg. v. Th. Ulrich), Hannover 1960, S. 24 f.

⁴⁹ Satz 1/2 sind bei Mayeda mit *Largo* bzw. *Allegro* überschrieben (S. 75). Außer der von mir benutzten Quelle werden Mss. in *London KML* und *Wien GMf* angegeben. Für Satz 3 notiert Mayeda *Gavotte*, eine m. E. sachlich ungerechtfertigte Bezeichnung, die sicher nicht in den Quellen steht. Auf S. 45 seiner Studie führt Mayeda verschiedene Stellen dieses Satzes zur Illustration an. Dabei notiert er eine falsche Taktsigle (C) und überdies 2/4- statt C-Spatien.

A: Als *Ouverture* in *Schwerin LB* (Stimmen; ohne Trp.).⁵¹ Nach Mayeda Diss. S. 95 wurde der erste Satz von Porpora auch als Einleitung für ein Kyrie-Gloria-Paar verwendet (*Introduzione*; Hs. Berlin DStB, Mus. ms. 30086).

E: *Six Overtures in seven parts . . . from the late operas composed by sigr. Hasse, Vinci, Galuppi and Porpora* (Nr. 5), London ca. 1748 (Walsh; Stimmen).⁵²

29

DAVIDE E BERSABEA (Dramma sacro)

12. März 1734, London / *Lincoln's Inn Fields*

Quelle: *Wien NB (London)*

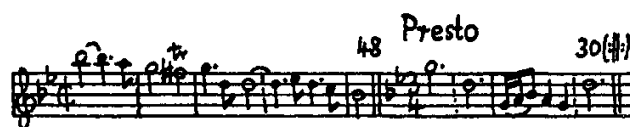
Teil 1

Die *Ouverture* stellt in Satz 1/2 eine Wiederverwendung der *Sinfonia* zum *Siface* (1725) dar, wobei wie bei der Wiederverwendung der *Siface*-Sinfonie als Einleitung für Teil 1 von *Il martirio di S. Giov. Nepomuceno* (Fass. um 1730) Hr. hinzukommen und Satz 2 mit *Presto* überschrieben ist. Satz 3 entspricht dem Schlußsatz der *Sinfonia* zum *Mitridate* (1. Fass., 1730; hier mit Hr.). Er ist ausdrücklich mit *Menuet* bezeichnet.⁵³

Teil 2

—

B: Str. (Ob.)



⁵⁰ Hr. und Trp. sind am Schluß der Ouvertüre nachgetragen.

⁵¹ Festgestellt nach dem Katalog (hrsg. v. O. Kade, Schwerin 1893) Bd. 2, S. 132, wo das Incipit des ersten Satzes mitgeteilt wird.

⁵² Exemplar *Oxford Bodl.* Vgl. RISM Bd. B II (Recueils imprimés, XVIIIe siècle, hrsg. v. Fr. Lesure, München/Duisburg 1964), S. 278. Der Sammeldruck enthält in Wirklichkeit nur Werke von Porpora (außer der obigen Einleitung noch diejenige zum *Polifemo* von 1735) und B. Galuppi.

⁵³ Mayeda unterschlägt in seinem Incipitkatalog S. 68 den Schlußsatz (aber innerhalb der Studie S. 39 und in der Tabelle S. 81 verzeichnet).

Teil 3

Sinfonia

B: 2 Hr. / 2 Trp. / 2 Ob. / VV. *Concertino* / VV. *Ripieni* / Va. / B.



A: Die Einleitungen der drei Teile besprochen bei Wangemann S. 242 f., 250 f. und 256 f.

30

ENEA NEL LAZIO

11. Mai 1734, London / *Lincoln's Inn Fields*

Quelle: *London KML* (London)

Die ersten beiden Sätze der *Ouverture* sind eine Wiederverwendung der Einleitung zu Teil 1 der *Serenata Angelica* (1720). Der Mittelteil von Satz 2 ist um sieben Takte erweitert. Die Hornsoli dieses Satzes fallen hier den Oboen zu. Die Fagotte haben kein eigenes System; auch ein Hinweis auf ihre Mitwirkung fehlt. Es folgt noch ein weiterer Satz in der Besetzung Str. (Ob.):



31

POLIFEMO

1. Febr. 1735, London / *Haymarket*

Quelle: *London KML* (London)⁵⁴

*Ouverture*⁵⁵

B: 2 Ob. / VV. / Va. / Fg. / B.⁵⁶



⁵⁴ Vom Autograph existiert nur der dritte Akt in *London BM*.

⁵⁵ Für Satz 1 gibt Mayeda S. 75 *Largo* an. Die Quelle weist keine Tempomärke auf. Innerhalb der Studie (S. 49) spricht er von einem „Adagio-Abschnitt“. Die Tempomärke *Moderato* für Satz 3 findet sich erst in der Wiederverwendung.

⁵⁶ Die Hr., die Mayeda S. 49 für den Schlußsatz angibt, finden sich erst in der Wiederverwendung. Dagegen sind Ob. verzeichnet, die Mayeda (ebda.) unterschlägt.

W: *Il trionfo di Camilla* (1. Fass., 1740; nur der Schlußsatz, dort Mittelsatz)
 E: *VI Overture a piu stromenti. Composte da varri autori . . . 4a dell Sign. Porpora . . . Opera prima*, Paris 1755 (Aux Adresses ordinaires; Stimmen, nur Str.).⁵⁷ — Ferner Ed. wie unter *Arianna in Nasso* (1733), Nr. 3.

32

IFIGENIA IN AULIDE

3. Mai 1735, London / Haymarket

Quelle: *London KML* (London)⁵⁸

*Ouverture*⁵⁹

B: 2 Ob. / VV. / Va. / Fg. / B.



33

MITRIDATE

2. Fass., 24. Jan. 1736, London / Haymarket

Von dieser Oper ist nur das Autograph des zweiten und dritten Aktes in *London BM* erhalten.

34

FESTA D' IMENEO (Serenata)

4. Mai 1736⁶⁰, London / Haymarket

Quelle: *London KML* (London)⁶¹

Die „Reprise-Formel im Baß“, die Mayeda an der gleichen Stelle notiert, beginnt nicht mit *d*, sondern mit *A*, da das Stück zur V. Stufe kadenziert hat.

⁵⁷ Exemplar *Paris Cons.* Vgl. RISM Bd. B II, S. 276. Der dort mitgeteilte Fundort *Chantilly* erwies sich als Fehlanzeige.

⁵⁸ Zweiter Akt des Autographs in *London BM*.

⁵⁹ Für Satz 1 gibt Mayeda S. 75 *Largo* an. Die (für die Einleitung einzige) Quelle weist keine Tempomärke auf. Im Text S. 49 spricht Mayeda von einer „Adagio-Einleitung“. Auch die Tanzbezeichnung für den Schlußsatz, *Gavotte* (Mayeda S. 75), steht nicht in der Quelle.

⁶⁰ Zur Vermählung des engl. Kronprinzen.

⁶¹ Das Autograph in *London BM* weist keine Sinfonie auf.

Teil 1

*Ouverture*⁶²

B: Str.



W: *Gedeone* (1737; dort besteht die Einleitung nur aus den ersten beiden Sätzen); *Carlo il Calvo* (1738; nur Satz 4, dort Mittelsatz).

Teil 2

Sinfonia

B: 2 Hr. / 2 Ob. / Str. (Fg.)

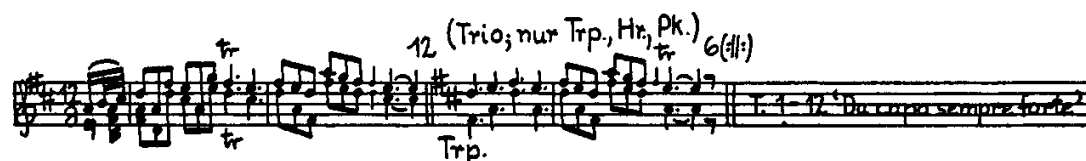


Teil 3

Sinfonia

B: 2 Trp. / 2 Hr. / Pk. / 2 Ob. / Str.

Satz 1 ist eine Wiederverwendung von Satz 2 der *Ouverture* zum *Ezio* (1728), in der keine Pk. notiert sind. Satz 2:



W: *Carlo il Calvo* (1738; nur Satz 2 ohne „Trio“); *Semiramide riconosciuta* (2. Fass., 1739; ebenso); *Statira* (1742; ebenso); *Filandro* (1747; ebenso). Bei der ersten, zweiten und vierten dieser Sinfonien handelt es sich um die gleichen Einleitungen. Die Sinfonie zur *Statira* hat mit diesen die Außensätze gemeinsam.

⁶² Für Satz 1 notiert Mayeda (S. 47, S. 76) *Moderato*. Diese Tempomärke findet sich nicht in der (für die Einleitung einzigen) Quelle, sondern erst in der Wiederverwendung. Satz 4 unterschlägt Mayeda (vgl. neben S. 76 auch S. 48). Satz 3 soll eine *Gavotte* sein (S. 48).

35

LUCIO PAPIRIO

Karn. 1737, Venedig / *T. S. Cassiano*

Eine vollständige Partitur ist nicht erhalten. Walker (S. 51) kennt nur eine Hs. in *Wien NB* mit 21 Arien. *Brüssel Cons.* besitzt jedoch unter dem Namen Leos den zweiten und dritten Akt einer Oper gleichen Titels, bei der es sich den Angaben des Katalogs zufolge⁶³ eindeutig um das von Porpora 1737 komponierte Werk handelt.⁶⁴

36

GEDEONE (Oratorio)

28. März 1737, Wien / *Hofkapelle*

Quelle: *Wien NB* (Wien)

Die *Introduzione* ist eine Wiederverwendung der ersten beiden Sätze der *Ouverture* zu Teil 1 der *Festa d' Imeneo* (1736). Satz 1 ist hier mit *Moderato* überschrieben.

37

ROSBALE

Herbst 1737, Venedig / *T. S. Giov. Grisostomo*

Von dieser Oper existiert nur das Autograph des dritten Aktes in *London BM*.

38

CARLO IL CALVO

Frühjahr 1738, Rom / *T. delle Dame*

Quelle: *Neapel Cons.* (Rom)

⁶³ Hrsg. v. A. Wotquenne, Bd. 1, Brüssel 1898, S. 422.

⁶⁴ Vgl. dazu O. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, Washington 1914, Bd. 1, S. 704. Auch Leo schrieb einen *Lucio Papirio* (1735; vgl. Nr. 111).

Overtura
Satz 1:

B: 2 Trp. / 2 Hr. / 2 Ob. / VV. / Va. /
Fg. / B.⁶⁵



Satz 2 entspricht dem Schlußsatz der *Ouverture* zu Teil 1 der *Serenata Festa d' Imeneo* (1736), hier nach *d*-Moll transponiert und mit *Minuet* bezeichnet. Ob. verstärken unis. die VV. Satz 3 ist eine Wiederverwendung des Schlußsatzes der *Sinfonia* zu Teil 3 der gleichen *Serenata*, hier mit *Contradanza* überschrieben. Das „Trio“ ist gestrichen, das *Da capo* ausgeschrieben, wobei sich die Trp. stärker an den Duktus der ersten VV. anlehnen. Die zweiten VV. gehen durchweg mit den ersten unis., während sie dort selbständig geführt werden.

W: *Semiramide riconosciuta* (2. Fass., 1739); *Statira* (1742; nur Außensätze); *Filandro* (1747).

39

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA

2. Fass.⁶⁶, 20. Jan. 1739, Neapel / T. S. Carlo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

Die Einleitung (unbezeichnet) ist eine Wiederverwendung der *Overtura* zu *Carlo il Calvo* (1738) und geht somit indirekt auf Sätze der Einleitungen zur *Festa d' Imeneo* (1736) zurück. Das Fg. hat hier kein eigenes System. Bei Satz 1 fehlt eine Tempomärke, bei Satz 2/3 ist keine Tanzbezeichnung angegeben. Im Mittelsatz fehlt außerdem der Hinweis auf die Mitwirkung von Ob.⁶⁷

40

IL TRIONFO DI CAMILLA

1. Fass., 20. Jan. 1740, Neapel / T. S. Carlo

Quelle: *Dresden LB* (Neapel)⁶⁸

⁶⁵ Mayeda vergißt S. 32 Trp. und Fg.

⁶⁶ Vgl. Nr. 20.

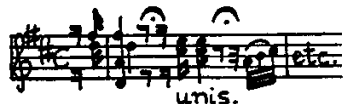
⁶⁷ Mayeda gibt S. 73 für Satz 1 *Allegro*, für Satz 2/3 *Minuett* bzw. *Contradanza* an. Er verzeichnet neben der von mir benutzten Quelle noch *Dresden LB* (Abschrift davon in *Washington LC*) und *London RAM*.

⁶⁸ Einzige Quelle für die Sinfonie. Die Hs. *London BM* (Autograph des ersten und dritten Aktes), die Mayeda S. 77 außerdem angibt, weist keine Sinfonie auf.

—

B: 2 Hr. / 2 Trp. / 2 Ob. / Str.⁶⁹;
Mittelsatz ohne Trp. u. Ob.

Satz 1 entspricht dem ersten Satz der *Sinfonia* zur *Semiramide riconosciuta* (1. Fass., 1729), hier gehen lediglich zwei einleitende Tuttischläge voraus:



Das Instrumentarium ist um Hr. und Ob. erweitert, das Tempo mit *Presto* bezeichnet. Satz 2, hier mit *Moderato* überschrieben, ist der *Ouverture* zum *Polifemo* (1735; dort Schlußsatz) entnommen⁷⁰, wo keine Hr. mitwirken. Der Hinweis auf die Beteiligung von Ob. sowie Wiederholungszeichen finden sich hier nicht. Satz 3 ist eine Wiederverwendung des Schlußsatzes (*Allegro*) der Triosonate op. 2/4⁷¹, nun für großes Orchester instrumentiert (Tempomärke fehlt)⁷²:



A: Vgl. zu Satz 1 den Beginn der ersten Sätze der Einleitungen zu *Ezio* (1728) und *Issipile* (1733). Die Sinfonie in *Dresden LB* (Stimmen; Satz 1/3 jeweils *Allegro*).⁷³

41

STATIRA

Karn. 1742, Venedig / T. S. Giov. Grisostomo

Quelle: *Berlin StB* (Venedig)

Ich kann deshalb auch nicht feststellen, ob es sich um ein Exemplar der ersten oder der zweiten Fassung der Oper (1760) handelt (vgl. Walker S. 53).

⁶⁹ Mayeda (S. 35) vergißt die Trp. Für Satz 3 gibt er fälschlich Fl. an.

⁷⁰ Im Incipitkatalog Mayeda S. 77 nicht angegeben (aber in der Tabelle S. 81).

⁷¹ *Sinfonie da camera a 3 op. 2*, London 1736 (Fortier; Stimmen). Benutztes Exemplar *Brüssel Cons.* (Nachdruck von Walsh). Nr. 4 hrsg. von H. Riemann, *Collegium musicum* 23, Leipzig o. J. (Bearb.), und v. A. Kranz, Leipzig 1935.

⁷² *Gavotte* (Mayeda S. 77; falsche Taktsigle C!) steht nicht in der Quelle. Doch soll nach Mayeda Diss. S. 143 bzw. Incipitkatalog Diss. S. 120 der Erstdruck der Trios diese Marke aufweisen. Die deutsche Schreibweise der Tanzbezeichnung scheint mir allerdings verdächtig.

⁷³ Festgestellt auf Grund der Incipits der drei Sätze.

Die Außensätze der *Ouvertur* sind eine Wiederverwendung der Außensätze der *Overtura* zum *Carlo il Calvo* (1738). Satz 3 geht somit indirekt auf ein Stück aus *Festa d' Imeneo* (1736) zurück. Das Fg. hat hier kein eigenes System; ein Tempohinweis fehlt für Satz 1, ebenso die Tanzbezeichnung für Satz 3. Mittelsatz⁷⁴:



A: Die *Sinfonia* in *London BM* (Partitur, ohne Hr.; Satz 1/2 haben keine Tempobezeichnung, Satz 3 trägt die Tanzbezeichnung).⁷⁵

42

TEMISTOCLE

22. Febr. 1743, London / *Haymarket*

Das einzige erhaltene Ms. dieser Oper in *Wien NB* weist laut Auskunft keine Sinfonie auf.

43

FILANDRO

18. Juli 1747⁷⁶, Dresden / *Hoftheater*

Quelle: *Dresden LB* (Dresden)

Die *Sinfonia* ist eine Wiederverwendung der *Overtura* zum *Carlo il Calvo* (1738) und geht somit indirekt auf Sätze der Einleitungen zur *Festa d' Imeneo* (1736) zurück. Das Fg. hat hier kein eigenes System. Bei Satz 1 fehlt die Tempomärke, bei Satz 2/3 ist keine Tanzbezeichnung angegeben. Im Mittelsatz fehlt auch der Hinweis auf die Mitwirkung von Ob.

⁷⁴ Mayeda gibt S. 77 für dieses Stück *Gavotte* an, eine Bezeichnung, die sicher nicht in den Quellen steht. Eine Tempomärke notiert er dagegen nicht.

⁷⁵ Festgestellt auf Grund der Incipits der drei Sätze. Der Katalog *London BM*, hrsg. v. A. Hughes-Hughes, London 1906—09, Bd. 3, S. 30, spricht irrtümlich von einer viersätzigen Sinfonie. Mayeda gibt für diese Partitur nur 2 Ob./Str. als Besetzung an (S. 32).

⁷⁶ Zum 23. Geburtstag der Kurprinzessin Maria Antonia.

44

ORATORIO PER LA NASCITA DI GESÙ CRISTO⁷⁷

1748, Dresden / ?

Quelle: *London BM* (Autograph)

Teil 1

Sinfonia avanti l'Introduzione B: Str.



Teil 2

—

B: 2 Hr. / 2 Fl. / Str. (Fg.)



Das Oratorium findet sich unter dem Titel

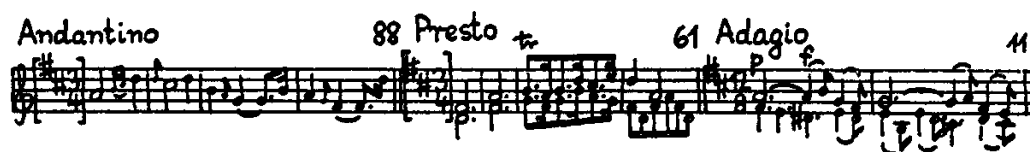
45

IL VERBO IN CARNE

auch in einer Bearbeitung für vier Personen statt der drei der Fass. von 1748 in

Quelle: *Münster Sant.* (Rom)⁷⁸

Hierbei geht dem ersten Teil folgende Einleitung (unbezeichnet) voran⁷⁹:



⁷⁷ Auch *Il Verbo incarnato* oder *Il Verbo in carne*.

⁷⁸ Den Hinweis darauf, daß die Hs. *Münster Sant.* eine vom Londoner Autograph verschiedene Einleitungssinfonie aufweist, verdanke ich der Studie von Mayeda (vgl. dort S. 68). Mayeda führt diese Hs. als ein eigenes Werk Porporas auf. Auf den Zusammenhang mit dem Oratorium von 1748 wird nicht verwiesen.

⁷⁹ Nach Mayeda a.a.O. wäre sie einsätzig. Angaben für Satz 2/3 fehlen. Die Tempomärke *Moderato*, die Mayeda notiert, ist falsch.

Sie kann nicht von Porpora stammen. Schon die Partituranordnung VV. / Va. / 2 Fl. / Fg. / B. spricht dagegen. Offenbar handelt es sich bei dieser späteren Fassung des Oratoriums um eine Bearbeitung von fremder Hand.

Die Einleitung zu Teil 2 (hier *Sinfonia*) ist beibehalten. Es fehlen aber Hr. Partituranordnung wie in der Einleitung zu Teil 1.⁸⁰

46

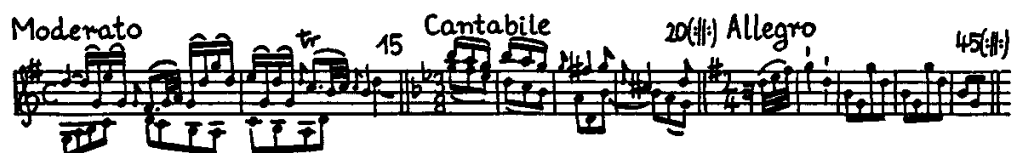
CALCANTE ED ACHILLE (Cantata da camera)

? in ?

Quelle: *Wien NB* (Wien)⁸¹

Sinfonia

B: Str.; Satz 2 nur VV.



47

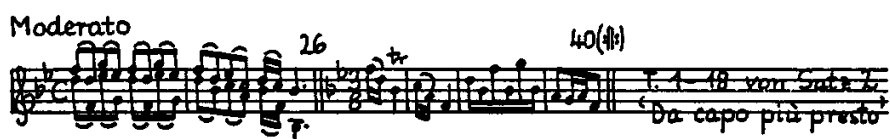
IL RITIRO (Cantata da camera)

? in ?

Quelle: *Neapel Cons.* (Wien)⁸¹

*Sinfonia*⁸²

B: Str.



⁸⁰ Ab T. 72 sind die Fl. um einen Takt nach vorne gezogen, ein Fehler, der bis zum Schluß nicht beseitigt wird.

⁸¹ Die Partitur ist vom gleichen Kopisten geschrieben, von dem auch die von mir benutzte Hs. von Porporas *Gedeone* (1737) herrührt. Die Kantate ist also offenbar in Wien aufgeführt worden, vermutlich für Wien entstanden.

⁸² Ein Mittelsatz fehlt. Im ersten Satz, der offen auf *B V* endet, sind lediglich die letzten beiden Takte mit *Adagio* überschrieben.

48

VULCANO (Cantata da camera)

? in ?

Quelle: *Neapel Cons.* (Autograph)

Sinfonia

B: Str.



Nicht mehr in den Rahmen der vorliegenden Arbeit gehören zwei weitere Sinfonien von Porpora:

49

IL TRIONFO DI CAMILLA

2. Fass., 30. Mai 1760⁸³, Neapel / T. S. Carlo

Quelle: *Lissabon Ajuda*⁸⁴

Von der Sinfonie dieser Fassung liegt mir lediglich das Incipit von Satz 1 vor:



50

OUVERTURE ROIALE

1763 in ?

Quelle: *Neapel Cons.* (Autograph)

Diese einsätzliche *Ouverture* Porporas gehört wohl keinem Bühnenwerk oder Oratorium an, sondern ist offenbar als Einleitungsmusik für ein gesellschaftliches Ereignis (in Neapel?) entstanden. Sie ist nur für Bläser gesetzt: 2 Trp. / 2 Hr.⁸⁵ / 2 Ob. / Pk. / Fg. Ich kenne das Stück nur über Mayeda S. 65, wo die erste Seite des Autographs abgebildet ist⁸⁶:



⁸³ Geburtstag Ferdinands IV. von Neapel.

⁸⁴ Mayeda kannte offenbar keine Partitur für die Zweitfassung (vgl. seinen Incipitkatalog S. 78). Zur Partitur *London BM* des *Trionfo di Camilla* (Autograph) vgl. S. 528, Anm. 68.

⁸⁵ Kl. im f4-Schl. (2#) notiert, für Porpora ein Ausnahmefall.

⁸⁶ Nicht im Incipitkatalog Mayeda. Faks. und Beschreibung auch in seiner Diss. S. 350 f.

Sinfonien unrichtiger und zweifelhafter Zuschreibung:

GERMANICO IN GERMANIA s. Nr. 25

51

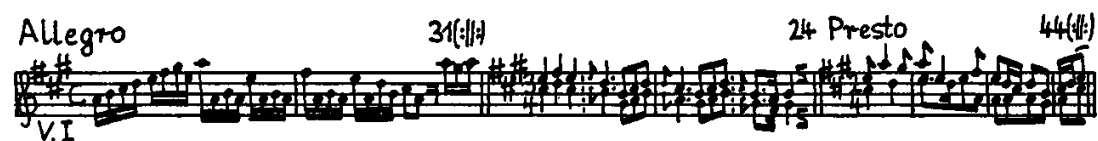
GRISELDA

1724 in ?

Quelle: *Leipzig Stadtb.* (München)

Sinfonia avanti

B: Str.; Satz 2 à 3 für VV. / Va.



Diese Oper stammt nicht von Porpora, sondern von P. Torri. Sie wurde am 12. Okt. 1723 in München aufgeführt.⁸⁷ Vgl. S. 445 f.

IMENEO IN ATENE s. S. 516, Anm. 31.

52

ORATORIO A CINQUE VOCI⁸⁸

? in ?

Quelle: *Berlin StB* (Venedig)

Teil 1

Sinfonia

B: Str.



Teil 2

Sinfonia

B: Str.



⁸⁷ Namenstag des Kurfürsten Max Emanuel.

⁸⁸ Ein Titel ist nicht angegeben. Textanfang: *Legan l'alme*.

Beide Sinfonien wohl nicht von Porpora. Vgl. S. 443.

SINFONIA in A (2 #), Ms. *Dresden LB*, s. unter *Leo* Nr. 97.

53—55

III. SINF. DEL SIGR. PORPORA

angeboten im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 1, Leipzig 1766, S. 17.

Quelle: Ein hs. Stimmensatz aus der Breitkopfschen Offizin hat sich in *Wien GMf* erhalten.⁸⁹

I.

Sinfonia

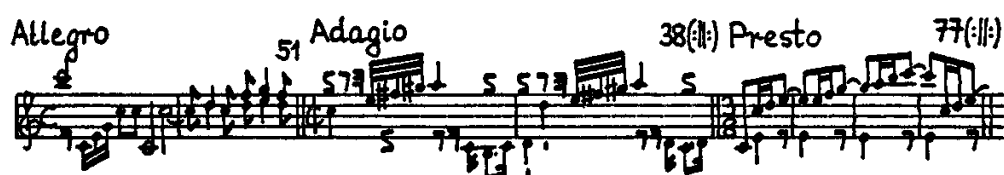
B: 2 Hr. / 2 Ob. / Str.



II.

Sinfonia

B: Str.



III.

Sinfonia

B: Str.



E: von Nr. III unter dem Namen Bernasconi in *VI Sinfonie per due violini e basso composte da varri autori . . . III del Sigr. Bernasconi . . . Opera terza*, Paris (Vernadez)⁹⁰ c. 1756 (Stimmen; nur VV. / B.).⁹¹

Die drei Sinfonien stammen nicht von Porpora. Vgl. S. 448 f.

⁸⁹ Den Hinweis darauf verdanke ich Mayeda (vgl. dort S. 57 ff.).

⁹⁰ Mayeda gibt S. 62 fälschlich „Venier“ an.

⁹¹ Exemplar *Paris Cons.* Vgl. RISM Bd. B II, S. 357.

56

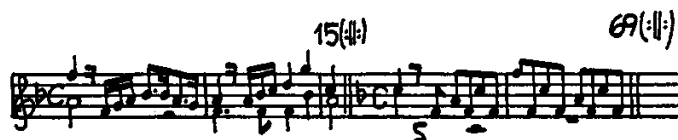
TOLOMEO RE D' EGITTO

? in ?

Quelle: *Neapel Cons.* (London)

Ouverture

B: 2 Hr. / 2 Ob. / Str.; Satz 1 ohne Hr.



Diese Oper stammt nicht von Porpora, sondern von G. Fr. Händel (30. April 1728, London / *King's Theatre*; GA Bd. 76). Vgl. S. 447 f.

IL TRIONFO DELLA DIVINA GIUSTIZIA s. Nr. 6

IL VERBO IN CARNE s. Nr. 45

5. Leonardo Vinci⁹²

57

LE ZITE 'N GALERA

3. Jan. 1722, Neapel / *T. Fiorentini*

Von dieser Oper ist nur das Autograph in *Neapel Cons.* erhalten. Eine Sinfonie fehlt.

PARTENOPE s. Nr. 61 (*Rosmira fedele*)

58

SILLA DITTATORE

19. Okt. 1723, Neapel / *Real Palazzo*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

⁹² Zugrundeliegende Werkverzeichnisse s. S. 449, Anm. 40. H. St. Livingston, *The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart*, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1952, S. 74 ff., behandelt die Sinfonien zu *Rosmira fedele* (1725), *Elpidia* (1725), *Siroe Re di Persia* (1726), *Catone in Utica* (1728) und *Artaserse* (1730).

Sinfonia

B: 2 Hr.⁹³ / 2 Ob. / Str.



W: *Farnace* (1724; nur Satz 3)

59

FARNACE

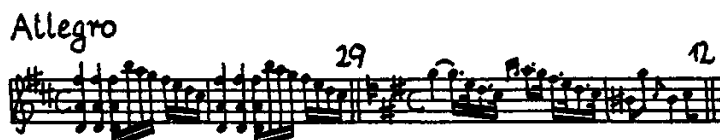
Karn. 1724, Rom / T. *Alibert*

Quelle: *Paris BN* (Rom; die Hs. überliefert nur die Sinfonie⁹⁴)

Sinfonia ò sia Preludio

B: 1 Trp. / 2 Hr.⁹³ / 2 Ob. / Str.⁹⁵

Satz 1/2:



Satz 3 entspricht dem Schlußsatz der *Sinfonia* zum *Silla dittatore* (1723); er ist jedoch im zweiten Teil um vier Takte gekürzt. Eine Tempomarkierung fehlt. Für eine Mitwirkung der Hr. findet sich hier kein Hinweis.

60

ERACLEA

Herbst 1724, Neapel / T. *S. Bartolomeo*

Quelle: *Montecassino* (Neapel)

—

B: 2 Trp. / 2 Ob. / Str.



W: *Elpidia* (1725; nur Satz 1/2)

⁹³ Kl. (aber eine Oktave tiefer zu lesen) im g2-Schl. mit zwei # notiert.

⁹⁴ Die vollständige Oper besitzt *Münster Sant*.

⁹⁵ Für Satz 2 fehlt eine Besetzungsangabe (zwei Systeme im c4- und f4-Schl.). Die Oberstimme wurde wohl von einem Arciliuto gespielt. Vgl. S. 47.

61

LA ROSMIRA FEDELE

Karn. 1725, Venedig / T. S. Giov. Grisostomo

Quelle: *London BM* (Autograph)⁹⁶*Sinfonia*

B: Str.

W: *Maria dolorata* (1725?; nur Außensätze)

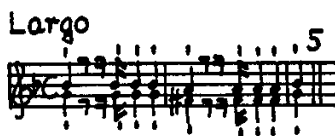
62

MARIA DOLORATA⁹⁷ (Oratorio)

? in ?

Quelle: *Neapel Cons.* (?)

Die Außensätze der *Sinfonia* (B: Str.) entsprechen denjenigen der *Rosmira-Sinfonie* (1725).⁹⁸ Satz 1, hier ohne Tempobezeichnung, ist jedoch zu einem ausgedehnten Solokonzertsatz für Violine erweitert (61 C-Takte). In Satz 3, ebenfalls ohne Tempomärke, ist der erste Teil um drei Takte länger als im Vorbild. Satz 2:



⁹⁶ Auf der ersten Seite der Partitur ist von Vincis eigener Hand der Titel *Partenope* (*Sinfonia della Partenope*) notiert. Die Werkverzeichnisse führen danach für Vinci eine eigene Oper dieses Titels für das Jahr 1723 und Neapel auf. Daß es sich bei obiger Partitur in Wirklichkeit um das einzige erhaltene Exemplar der *Rosmira* handelt, hat R. Strom (persönliche Mitteilung) festgestellt. Der von Vinci in seinem Autograph notierte Titel *Partenope* geht von einer anderen Rolle des *Rosmira*-Librettos aus (vgl. Katalog *London BM*, hrsg. v. A. Hughes-Hughes, London 1906—1909, Bd. 2, S. 252).

⁹⁷ Von Hücke im Werkverzeichnis MGG nicht aufgeführt.

⁹⁸ Somit ist 1725 Terminus a quo. Da mit Ausnahme Porporas Wiederverwendungen in der Regel in zeitlicher Nähe zum Vorbild stehen (vgl. S. 32), können wir das Werk mit 1725? datieren.

63

ELPIDIA (Pasticcio⁹⁹)

11. April 1725, London / *Haymarket*

Quellen:

a) *London BM* (London; Fragment¹⁰⁰)

b) Ed. der *Overture in Elpidia*, London 1733¹⁰¹ (Walsh; Stimmen).

Exemplar in *London BM*.

—

B: a) 2 Trp. / 2 Ob. / Str.

b) Str. / 2 Ob. / Orgel

Die ersten beiden Sätze sind eine Wiederverwendung von Satz 1/2 der Einleitung zur *Eraclea* (1724). Während a) für Satz 1 keine Tempomärke aufweist, hat b) hier *Allegro*, für Satz 2 *Adagio*. Satz 3:



Dieser Satz stammt vermutlich nicht von Vinci. Vgl. S. 452 f.

E: Außer b) auch bei Livingston, Suppl. S. 30 ff.

64

ASTIANATTE

2. Dez. 1725¹⁰², Neapel / *T. S. Bartolomeo*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

—

B: 2 Trp.¹⁰³ / Str.



W: *Didone abbandonata* (1726); *Siroe* (1726; nur Satz 3).

⁹⁹ Mit Arien von Vinci u. a.; Rezitative von G. Fr. Händel.

¹⁰⁰ Nach Katalog *London BM* Bd. 2, S. 253, geschrieben „in the hand of John Christopher Smith“, also von Händels Kopisten. Dieses einzige Exemplar der Oper besitzt für die Sinfonie nur noch die ersten beiden Seiten (T. 1—8 von Satz 1 bei $\frac{2}{4}$ -Zählung) und ist deshalb nur für die Besetzung interessant.

¹⁰¹ Zur Datierung vgl. *The British Union-Catalogue of Early Music printed before the Year 1801*, hrsg. v. Edith B. Schnapper, London 1957, Bd. 1, S. 123.

¹⁰² Das genaue Datum bei A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597—1940*, 2. Aufl. (hrsg. v. Fr. Walker), Genf 1955, Bd. 1, Sp. 153.

¹⁰³ Kl. im g2-Schl. mit einem b notiert.

65

DIDONE ABBANDONATA

14. Jan. 1726, Rom / *T. delle Dame*

Quelle: *Wien NB* (Rom; überliefert nur Akt I/II¹⁰⁴)

Die Einleitung (unbezeichnet) ist eine Wiederverwendung der Einleitung zum *Astianatte* (1725).

66

SIROE

Jan. 1726¹⁰⁵, Venedig / *T. S. Giov. Grisostomo*

Quelle: *Cambridge FM* (Venedig)

Sinfonia

B: 2 Hr.¹⁰⁶ / 2 Ob. / Str.

Satz 1/2:



Satz 3 ist eine Bearbeitung des Schlußsatzes der Sinfonie zum *Astianatte* (1725); statt der Trp. konzertieren hier Hr. Das Stück ist gegenüber dem Vorbild klarer und straffer gebaut (40 Takte). Eine Tempomärke fehlt.

67

ERNELINDA

4. Nov. 1726, Neapel / *T. S. Bartolomeo*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi¹⁰⁷)

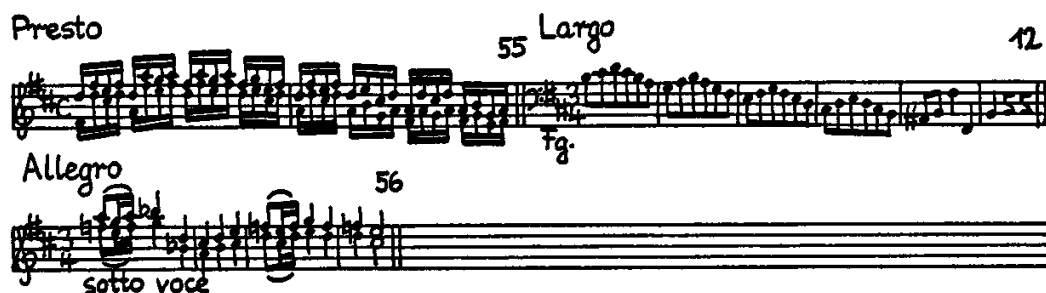
¹⁰⁴ Die vollständige Partitur besitzt *Münster Sant*.

¹⁰⁵ Datierung nach Loewenberg a.a.O.

¹⁰⁶ Im g2-Schl. tp. notiert.

¹⁰⁷ Vorgänger Fr. Florimos in der Leitung der Konservatoriumsbibliothek Neapel.

— B: 1 Trp. / Str. (Fg.); Trp. nur in Satz 1.



W: Oratorio a quattro voci (1727?; nur Satz 1); *Gismondo Re di Polonia* (1727).

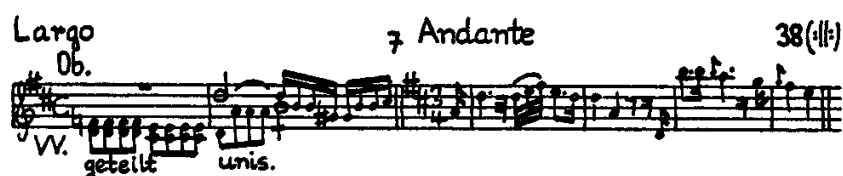
68

ORATORIO A QUATTRO VOCI

?, Neapel / *S. Catarina a Formiello*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

Satz 1 der *Sinfonia* (B: 1 Ob. / Str.) ist eine Wiederverwendung des ersten Satzes der Einleitung zur *Ernelinda* (1726).¹⁰⁸ Statt der Trp. konzertiert hier eine Solooboe, die sich mehr am Satz beteiligen kann. Das Tempo ist mit *Allegro* angegeben. Satz 2/3:



69

GISMONDO RE DI POLONIA

11. Jan. 1727, Rom / *T. delle Dame*

Quelle: *Münster Sant.* (Rom)

Die *Sinfonia* ist eine Wiederverwendung der Einleitung zur *Ernelinda* (1726), doch liegt hier eine größere Besetzung vor: 2 Trp. / 2 Hr.¹⁰⁹ / 2 Ob. / Str. (Fg.). Satz 1 trägt keine Tempobezeichnung.

¹⁰⁸ Das Oratorium wird innerhalb der vorliegenden Arbeit mit 1727? datiert (wohl zum Rosenkranzfest am 6. Okt. entstanden).

¹⁰⁹ In der für Vincis spätere Werke typischen Notierung der D-Hörner, die fortan beibehalten wird. Vgl. S. 56.

70

LA CADUTA DE' DECEMVIRI

1. Okt. 1727, Neapel / T. S. Bartolomeo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi)

—

B: 2 Hr. / 2 Ob. / Str. (Fg.);

in Satz 3 anstelle der Hr. 2 Trp.



A: Die Sinfonie wird im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 1, S. 22, angezeigt (2 Hr. / Str.).

W: *Catone in Utica* (1728); *Medo* (1728).

71

CATONE IN UTICA

19. Jan. 1728¹¹⁰, Rom / T. delle Dame

Quelle: *Berlin StB* (Rom)¹¹¹

Die Einleitung (unbezeichnet) ist eine Wiederverwendung der Einleitung zu *La caduta de' decemviri* (1727). In Satz 3 fehlt eine Tempobezeichnung.

72

MEDO

Frühjahr 1728, Parma / T. Ducale

Quelle: *Brüssel Cons.* (?)¹¹²

¹¹⁰ Br. Brunelli (Hrsg.), *Tutte le opere di P. Metastasio*, Bd. 1, 2. Aufl., Mailand 1953, S. 1398, gibt den 13. Jan. als Tag der Erstaufführung an, Sonneck S. 269 den 27. Dez. 1727.

¹¹¹ Der Partitur in *Neapel Cons.* fehlt eine Sinfonie.

¹¹² Am Schluß der Sinfonie: *Fran. Faelli Copista*. Diese Hs. wird in der Brüsseler Bibliothek unter dem Namen Leos geführt (vgl. Katalog Bd. 1, S. 422). Davon ausgehend verzeichnet die Lit. zu Leo (vgl. S. 460, Anm. 89) eine Oper dieses Titels, ohne nähere Angaben machen zu können. Daß es sich in Wirklichkeit um ein Werk Vincis handelt, beweist die Übereinstimmung der Sinfonie mit zwei weiteren Opern-einleitungen dieses Meisters. Die Autorschaft Vincis für diese Sinfonie vermutet schon D. M. Green, *The Instrumental Ensemble Music of L. Leo against the Background of Contemporary Neapolitan Music*, Diss. Boston 1958, S. 114 ff. (vor allem auf Grund der für Vinci typischen Notierung der D-Hr.), nachdem er zuvor anhand stilistischer Kriterien völlig zu Recht Leo als Komponisten ausgeschlossen hat.

Die *Sinfonia avanti il Drama* ist eine Wiederverwendung der Einleitung zu *La caduta de' decemviri* (1727). Satz 3 trägt hier die Tempomärke *Presto assai*.

Dieses Werk wurde nach Vincis Tod wiederaufgeführt als

73

MEDEA RICONOSCIUTA¹¹³

Dez. 1735, Wien / Hoftheater

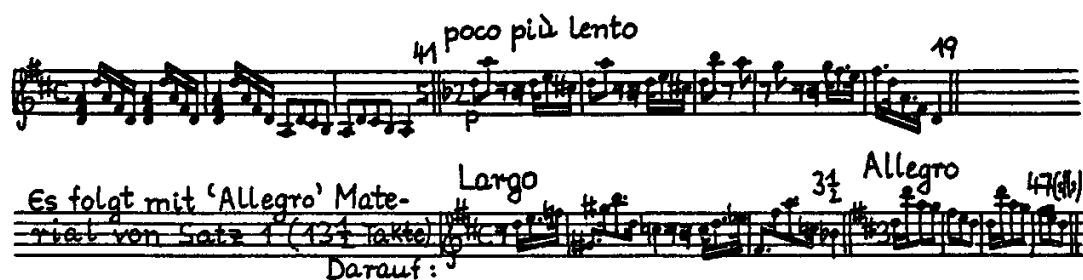
Quelle: Wien NB (Wien)

Dabei hat die Oper eine Bearbeitung erfahren, die nicht von Vinci (gest. 1730) herrühren kann. Von diesem Bearbeiter (sofern es sich nicht um mehrere Komponisten im Rahmen eines Pasticcios handelte) stammen wohl auch die Einleitungen zum ersten und zweiten Akt:

Akt I

Ouverture¹¹⁴

B: 2 Hr.¹¹⁵ / Str.; langsame Sätze nur Str.



Akt II

Sinfonia

B: Str.



¹¹³ Nach einer anderen Rolle des Librettos.

¹¹⁴ Am Schluß *Fine della Sinfonia*. Nach dieser unechten Sinfonie beurteilt H. Botstiber, *Gesch. d. Ouv. u. der freien Orchesterformen*, Leipzig 1913, S. 74, Vinci als Sinfoniekomponisten.

¹¹⁵ Kl. (eine Oktave höher zu lesen) im *f4*-Schl. notiert.

74

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA

6. Febr. 1729, Rom / *T. delle Dame*

Quelle: *Neapel Cons.* (Rom)

— 116

B: 2 Trp. / 2 Hr. / 2 Ob. / Str.



75

LA CONTESSA DE' NUMI (Cantata)

26. Nov. 1729¹¹⁷, Rom / *Frz. Gesandtschaft*

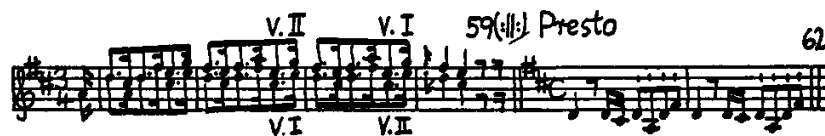
Quellen:

- a) *Montecassino* (Rom) für die Einleitung zu Teil 1;
- b) *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi) für die Einleitung zu Teil 2.

Teil 1

Sinfonia

B: 2 Trp. / 2 Hr. / 2 Ob. / Str. (Fg.);
in Satz 2 über B. Pk. notiert.



W: *Artaserse* (1730; nur Satz 2, dort Kopfsatz)

Teil 2¹¹⁸

Introduzione

B: gleich, aber ohne Pk.



W: *Artaserse* (1730; dort Schluß- und Mittelsatz)

¹¹⁶ Über diese Sinfonie urteilt H. Kretzschmar, *Gesch. d. Oper*, Leipzig 1919, S. 171.

¹¹⁷ Zur Feier der Geburt des Dauphin.

¹¹⁸ Den Hinweis darauf, daß sich auch vor dem zweiten Teil der Kantate eine Einleitung findet, die für Satz 2/3 des *Artaserse* wiederverwendet wird, verdanke

76

ALESSANDRO NELL'INDIE

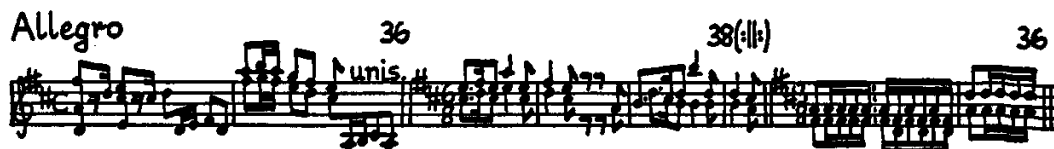
26. Dez. 1729, Rom / T. delle Dame

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi, 1811)

Introduzione

B: 2 Trp. / 2 Hr. / 2 Ob. / Str.;

Satz 3 im Blech nur Trp.



E: Slg. Sondheim Nr. 54, London 1954. Bearbeitung; die einzelnen Sätze sind überschrieben: *Allegro maestoso* — *Siciliano-Larghetto* (in a-Moll!) — *Fanfare-Vivace* ($\frac{6}{8}$ als Taktsigle).

77

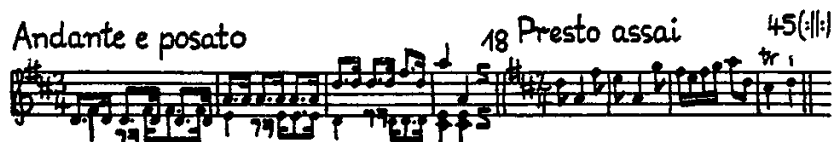
Vincis *Alessandro* wurde im Karn. 1735 in München neuerdings aufgeführt.

Quelle: *München StB* (München)

Der dabei vorgenommenen Bearbeitung, die nicht von Vinci stammen kann (gest. 1730), fiel etwa ein Drittel des Originals zum Opfer, u. a. auch die *Introduzione* Vincis, an deren Stelle folgende Einleitung tritt¹¹⁹:

—

B: 2 Trp. / 2 Ob. / Str. / Pk.



ich R. Strohm (persönliche Mitteilung). Sie scheint nicht in allen erhaltenen Partituren vorhanden zu sein, z. B. fehlt sie in der Hs. *Münster Sant*.

¹¹⁹ Festgestellt durch Vergleich mit dem Ms. *Neapel Cons.* Möglicherweise waren mehrere Komponisten an der Bearbeitung beteiligt. Zur Einleitung vgl. R. Münster, *Die Sinfonien Toeschis*, Diss. München 1956, S. 233, Anm. 3, wo für Vinci Satz 2 als Beispiel angeführt wird. Livingston (S. 18, auch S. 23) spricht von der Einleitung zu Vincis *Alessandro* als von einer frz. Ouvertüre. Er benutzt ein Ms. in *Washington LC*, das eine Kopie des Exemplars *Brüssel Cons.* darstellt (vgl. die Angaben bei Livingston S. 342). Im Brüsseler Ms. fehlt indessen der erste Akt. Wurde möglicherweise dafür die Münchner Hs. für die Abschrift *Washington* als Ersatz genommen?

78

ARTASERSE

4. Febr. 1730, Rom / *T. delle Dame*

Quelle: *Neapel Cons.* (Rom)

Satz 1 der *Introduzione* (B: 2 Trp. / 2 Hr. / 2 Ob. / Str.) ist eine Wiederverwendung von Satz 2 der *Sinfonia* zu Teil 1 von *La contesa de' numi* (1729). Pk. sind hier nicht notiert.¹²⁰ Satz 2/3 sind eine Wiederverwendung des *Andante* und des *Minuè* der *Introduzione* zu Teil 2 der gleichen Kantate, hier mit *Grave* und *Minuetto* überschrieben.

A: *Sinfonie* in *Berlin DStB* (nur Klavier- und Baßstimme; Satz 1 ohne Tempomärke) und in *Dresden LB* (Stimmen; Satz 1 *Allegro*).

*

Sinfonien unrichtiger und zweifelhafter Zuschreibung¹²¹:

ALESSANDRO NELL'INDIE s. Nr. 77

ELPIDIA s. Nr. 63

79

GIONATA (Oratorio)

? in ?

Quelle: *Berlin StB* (Venedig)

Overtur

B: 2 Ob. / V. I—II—III / Va. I—II / B.

Andante *tr* *tr* *tr* 12(=11) Allegro (fugiert) 59

Moderato 24(=11) Presto 24(=11)

sempre p

¹²⁰ Es existieren aber auch Hss. des *Artaserse*, die in der *Sinfonie* Pk. aufweisen. Vgl. S. 57.

¹²¹ Huckle gibt im Werkverzeichnis EdS zwei Vinci-Opern „di errata attribuzione“ an: Für den *Demofoonte* (Karn. 1741, Lucca) ist mir keine Quelle bekannt; dem Ms. der *Ginevra* (ohne nähere Daten) in *Paris Cons.* fehlt eine *Sinfonie*. *Mai-*

Dieses Oratorium stammt nicht von Vinci, sondern von G. B. Pescetti (1769, Padua). Es wurde von G. Baldan, dem Schreiber der Titelseite der Hs., auf den Namen Vincis gefälscht. Eine weitere, mit Pescettis Namen versehene Hs. dieses Oratoriums sowie das dazugehörnde Libretto besitzt *Padua Ant.* Vgl. S. 449—452.

MEDEA RICONOSCIUTA s. Nr. 73

80

SIFACE

4. Dez. 1734, Neapel / T. S. Bartolomeo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

—

B: 2 Ob. / 2 Trp. / Str.



Diese Oper stammt nicht von Vinci, sondern von Giuseppe Sellitti. Dies unterstreicht die Sinfonie, die nicht von Vinci herrühren kann.¹²²

81

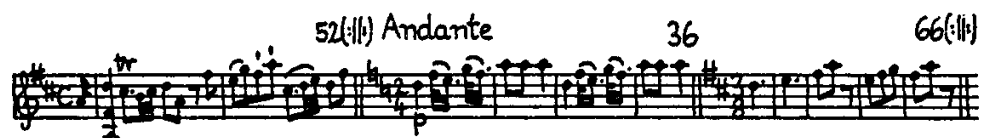
IL SACRIFIZIO DI JEPHT (Oratorio)

? in ?

Quelle: *Berlin StB* (Venedig)

Sinfonia

B: 2 Hr.¹²³ / 2 Ob. / Str.



land Cons. besitzt unter dem Namen Vincis die Partitur einer Oper *Peleo*; eine Sinfonie fehlt. Nach R. Strohm (persönliche Mitteilung) ist die Zuschreibung nicht richtig.

¹²² Vgl. U. Prota-Giurleo, Art. *Sellitto*, MGG Bd. 12 (1965), Sp. 468 f.

¹²³ Tp. im g2-Schl. notiert (trotzdem zwei # als Vorzeichnung).

Dieses Oratorium stammt nicht von Vinci, sondern wurde von G. Baldan, dem Schreiber der Titelseite der Hs., auf Vincis Namen gefälscht. Möglicherweise haben wir in diesem Ms. ein Exemplar von B. Galuppi's Oratorium *L'Jepht o sia il trionfo della religione* (1749, Florenz¹²⁴) vor uns, von dem bisher keine Quelle bekannt ist. Vgl. S. 449—452.

82

SINFONIA in D-Dur

Quelle: *Paris Cons., fonds Blancheton* (Stimmen)¹²⁵

B: Fl. / VV. / B.



Bei diesem Instrumentalwerk handelt es sich nicht um eine Opern- oder Oratoriensinfonie. Die Sinfonie gehört vielmehr dem Bereich der Camera an. Ob sie echt ist, wäre anhand vergleichbaren Materials unter den Instrumentalwerken Vincis zu untersuchen.

6. Giovanni Battista Pergolesi¹²⁶

LA MORTE DI S. GIUSEPPE (1731?) s. Nr. 90

83

S. GUGLIELMO DUCA D' AQUITANIA (Dramma sacro)

Sommer 1731, Neapel / *Klosterhof S. Agnello*

¹²⁴ Vgl. W. Bollert, Art. *Galuppi*, MGG Bd. 4 (1955), Werkverzeichnis Sp. 1393.

¹²⁵ Vgl. den Katalog, hrsg. v. L. de La Laurencie, Paris 1930/31, Bd. 2, S. 77 f.

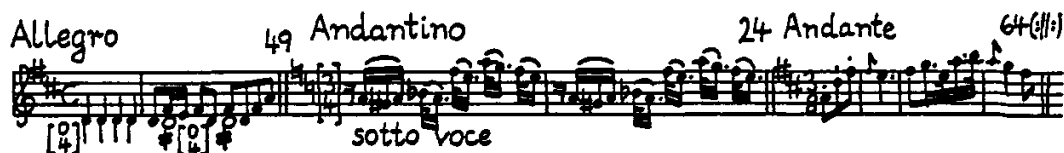
¹²⁶ Zugrundeliegende Werkverzeichnisse s. S. 453, Anm. 54. Die Monographie von G. Radiciotti, G. B. Pergolesi, Rom 1910, bzw. deren dt. Neubearbeitung durch A. E. Cherbuliez, Zürich 1954, gehen jeweils kurz auch auf die Einleitungssinfonien ein. Die Bemerkungen in den Einleitungen der einzelnen Bände der GA (Opera omnia di G. B. Pergolesi, hrsg. v. F. Caffarelli, 27 Bde., Rom 1939—42; unzuverlässig) sind unqualifiziert.

Erstfassung nicht erhalten, Neubearbeitung nicht vor 1735, nicht von Pergolesi (darauf fußen die Opera omnia).

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

Introduzione

B: 2 Trp. / 2 Ob. / 2 Hr.¹²⁷ / Str.¹²⁸



A: Sinfonie in *Brüssel Cons.* und in *Genua Cons.* (Stimmen; Tempomarken: *Allegro spiritoso* — *Grave* — *Andante*).¹²⁹ Sie wird im *Katalog Breitkopf* Teil 1 (Leipzig 1762), S. 21, als ein Werk G. B. Sammartinis (nur Str.), im Suppl. 1 (1766), S. 16, unter dem richtigen Komponisten (2 Hr. / Str.) angeboten.¹³⁰ Das Ms. des *Guglielmo* in *Rom Cons.* weist als Sinfonie nur den ersten Satz auf.¹³¹

W: *Adriano in Siria* (1734; nur Außensätze); *Olimpiade* (1735).

E: Das ganze *Dramma sacro* hrsg. in der GA Bd. 4 (1939; Satz 1 *Allegro maestoso*) und von R. Nielson, Mailand 1965 (Ricordi; nicht eingesehen).

84

SALUSTIA

Winter 1731/32, Neapel / T. S. Bartolomeo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

¹²⁷ Die D-Hr. sind bei Pergolesi immer kl. (aber eine Oktave höher zu lesen) im f4-Schl. mit zwei # notiert. Andere Stimmungen kommen in den Sinfonien nicht vor.

¹²⁸ Satz 3 hat die Partituranordnung VV. (Ob.) / Va. / Hr. (*Trombe lunghe unisoni in chiave di violino*) / B. In Satz 2 sind die Violen geteilt. Die Hs. des *Guglielmo* in *London BM* scheint keine Blechbläserparte aufzuweisen (vgl. den Katalog, hrsg. v. A. Hughes-Hughes, Bd. 1, London 1906, S. 375).

¹²⁹ Überprüft nach den Incipits der drei Sätze.

¹³⁰ Vgl. Fr. Walker, *Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions*, in: *ML* 30 (1949), S. 299.

¹³¹ Nach Green S. 101, Anm. 4.

B: 2 Ob. / 2 Trp.¹³² / Str.;
Mittelsatz VV. / Va. / Hr. / B.



E¹³³: GA Bd. 9 (1941; Satz 2 Taktsigle C, Satz 3 $\frac{6}{8}$)

85

LO FRATE 'NNAMORATO

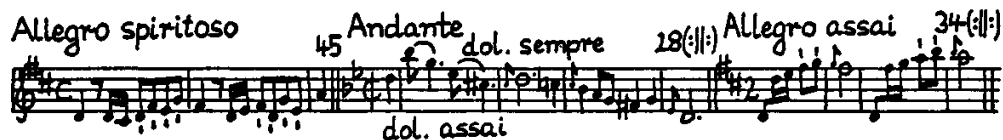
27. Sept. 1732, Neapel / T. Fiorentini

Erstfassung nicht erhalten, Neubearbeitung durch Pergolesi im Karn. 1734 ebda. (auf dieser Fassung beruhen die Opera omnia).

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

Introduttione

B: Str.



A: Sinfonie in *Genua Cons.* (Stimmen; Tempomarken: *Allegro* — *Andante* — *Allegro sostenuto*¹³⁴), wobei ein vierter Satz (*Andante ma non troppo*) hinzugefügt ist. Er erweist sich schon dadurch als späterer Zusatz, daß in ihm auch Hr. mitwirken.

E: Das ganze Werk hrsg. in GA Bd. 2 (1939; Satz 2 Taktsigle C) sowie von W. Oehlmann, Hannover 1959 (Bärenreiter; nicht eingesehen) und von E. Gerelli, Mailand 1961 (Suvini Zerboni; Partitur und KLA, nicht eingesehen).

¹³² In Satz 2/3 durch Hr. ersetzt. Vielleicht handelt es sich auch schon in Satz 1 um Hr. Die beiden Systeme der *Trombe* sind hier auf den Seiten 1—9 der Sinfonie im g2-Schl. notiert, auf S. 10 wechseln sie plötzlich in den f4-Schl., also in Hornnotierung, über (ohne Hinweis auf einen Besetzungswechsel). Diese Art der Notierung wird dann bis zum Schluß von Satz 1 (S. 11) beibehalten. Da sich die beiden *Trombe* von Anfang an meist an den Baß anschließen, scheint eine Besetzung mit Hörnern sogar sinnvoller. Für diese Vermutung spricht auch die Stellung der Systeme innerhalb der Partitur (unterhalb der Ob., während die Trp. bei Pergolesi sonst über diesen notiert werden).

¹³³ Sofern für Pergolesi die GA als Ed. zitiert wird, handelt es sich immer um eine Veröffentlichung des ganzen Werks (KLA).

¹³⁴ Festgestellt auf Grund der Incipits der drei Sätze.

86

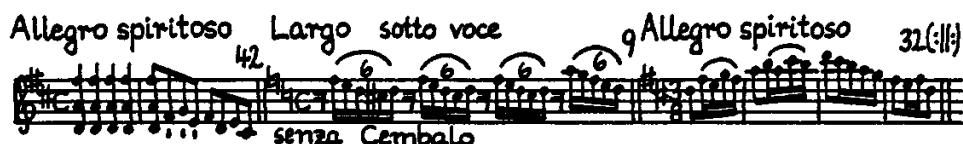
IL PRIGIONIER SUPERBO

28. Aug. oder 4. Sept. 1733, Neapel / T. S. Bartolomeo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

Sinfonia

B: 2 Ob. / 2 Hr. / Str.¹³⁵



E: GA Bd. 20 (1942; Satz 3 *Allegro*)

LA SERVA PADRONA (1733) s. Nr. 91

87

ADRIANO IN SIRIA

25. Okt. 1734¹³⁶, Neapel / T. S. Bartolomeo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

—

B: 2 Ob. / 2 Hr. / Str.¹³⁷

Satz 1/2:



Satz 3 entspricht dem Schlußsatz der Sinfonie zum *Guglielmo* (1731). Auch Satz 1 entstammt jener Einleitung (dort *Allegro*), doch sind sämtliche Fanfarenabschnitte gestrichen (vgl. S. 208 f.).

E: GA Bd. 14 (1942)

¹³⁵ Der Schlußsatz hat die Partituranordnung VV. (Ob.) / 2 Hr. / B. In Satz 2 sind die Violen geteilt.

¹³⁶ Geburtstag Elisabetta Farneses, der Gemahlin Philipps V. von Spanien und Mutter Karls III. von Neapel.

¹³⁷ Partituranordnung in Satz 3: 2 Ob. / VV. / 2 Hr. / B.

88

L'OLIMPIADE

Jan. 1735, Rom / T. Tordinona

Quelle: *München StB* (Rom)

Die *Sinfonia* ist eine Wiederverwendung der *Introduzione* zum *Guglielmo* (1731). Satz 1 ist hier mit *Allegro assai*, Satz 2 mit *Andante ma non tanto* bezeichnet; bei Satz 3 fehlt eine Tempomärke.

E: Das ganze Werk hrsg. in GA Bd. 24 (1942) und von M. Zanon, Mailand 1915 (Associazione dei Musicologi = Pubblicazioni per la diffusione della cultura musicale 1; KLA, nicht eingesehen).

89

FLAMINIO

Herbst 1735, Neapel / T. *Nuovo*Quelle: *Montecassino* (Neapel)¹³⁸

—

B: 2 Ob. / 2 Hr. / Str.



A: Sinfonie in *Berlin DStB* (Satz 1 *Allegro con spirito*). Ein Stimmensatz der Sinfonie befand sich in der Sammlung aus Château Colbert de Seignelay.¹³⁹

E: GA Bd. 12 (1941)

*

¹³⁸ Vom Autograph existiert nur der dritte Akt in *Neapel Cons.* Außer der Hs. *Montecassino* geben sämtliche anderen Mss. für die Sinfonie nur die Baßstimme wieder. *Neapel Cons.* besitzt auch einen Stimmensatz der Oper.

¹³⁹ Vgl. zu dieser Sammlung S. 509, Anm. 9.

Sinfonien unrichtiger und zweifelhafter Zuschreibung¹⁴⁰:

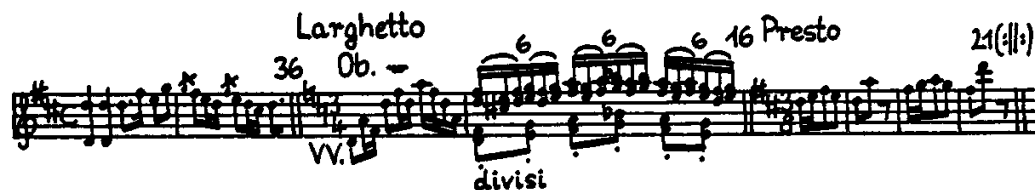
90

LA MORTE DI S. GIUSEPPE (Oratorio)

Die Werkverzeichnisse geben 1731?, Neapel / *Oratorio dei Filippini* an.
Quelle: *Florenz Cons.* (Rom!)

—

B: 2 Hr.¹⁴¹ / 2 Ob. / Str.; gleiche Besetzung im Mittelsatz.



Ich bezweifle die Echtheit des Oratoriums (einschließlich der Sinfonie).
Vgl. S. 453—457.

E: GA Bd. 1 (1939)

91

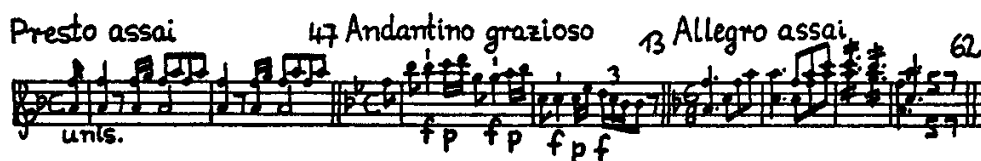
LA SERVA PADRONA

Intermezzi zu *Il prigionier superbo* (1733)

Quelle: *Neapel Cons.* (Wien!)¹⁴²

*Sinfonia*¹⁴³

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. ¹⁴⁴ / Va. / B.



¹⁴⁰ Die in der Pergolesi-GA Bd. 19, S. I ff. bzw. X ff. hrsg. Sinfonien sind sicher unecht. Vgl. dazu C. L. Cudworth, Notes on the Instrumental Works attributed to Pergolesi, in: ML 30 (1949), S. 322, und Werkverzeichnis MGG Sp. 1058.

¹⁴¹ Kl. im f4-Schl.

¹⁴² Signatur 30.4.20.

¹⁴³ Das Ms. der Intermezzi in *Wien NB* hat für Satz 3 die Tempomärke *Presto assai*.

¹⁴⁴ Tp. im g2-Schl.

Diese Sinfonie stammt nicht von Pergolesi. Sie wurde für eine Wiener Aufführung der *Serva padrona* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben. Vgl. S. 457—460.

E: GA Bd. 11 (1941)

7. Leonardo Leo¹⁴⁵

92

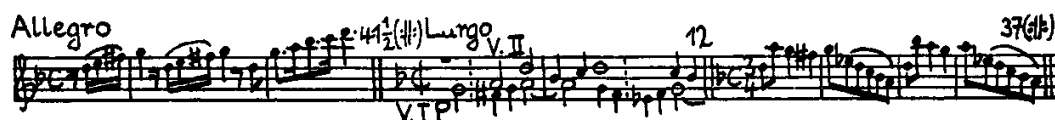
IL PISISTRATO

13. Mai 1714, Neapel / *Real Palazzo*, dann *T. S. Bartolomeo*

Quelle: *Montecassino* (Neapel)

Sinfonia

B: Str.



93

DIANA AMANTE (Serenata)

4. Dez. 1717, Neapel / *Real Palazzo*¹⁴⁶

In der einzigen Quelle in *Neapel Cons.* fehlt eine Sinfonie.

94

ORATORIO PER LA SS. VERGINE DEL ROSARIO

1724? in ?¹⁴⁷

Quelle: *Münster Sant.* (Rom!)

¹⁴⁵ Zugrundeliegende Literatur und Werkverzeichnisse s. S. 460, Anm. 89. Livingston behandelt S. 98 ff. die Sinfonien zu *Il trionfo di Camilla* (1726), *Farnace* (1736), *La simpatia del sangue* (1737), *Olimpiade* (1737), *Amor vuol sofferenza* (1739), *Demofoonte* (1741), *Ambizione delusa* (1742) sowie die angezweifelte Sinfonie des *Catone in Utica* in der Hs. *Brüssel Cons.* und die Einleitung des Leo fälschlich zugeschriebenen *Achille in Sciro* in der Hs. *Berlin StB* (nach einer Kopie davon in *Washington LC*).

¹⁴⁶ Zur Datierung vgl. G. Leo S. 47 f.

¹⁴⁷ Nach den Werkverzeichnissen aufgeführt am 1. Okt. 1730 in Neapel / Kreuzgang von *S. Caterina a Formiello*. Zur Datierung und Lokalisierung der Erstaufführung vgl. aber S. 226 ff.

*Introdutione*¹⁴⁸

B: Str.



95

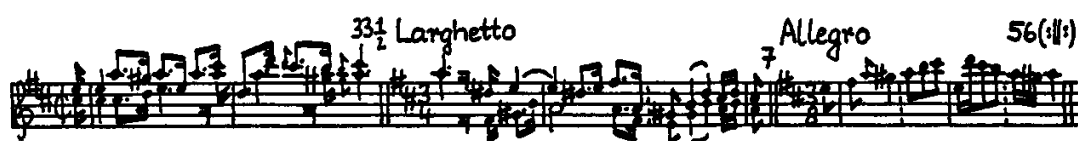
ZENOBIA IN PALMIRA

13. Mai 1725, Neapel / T. S. Bartolomeo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

—149

B: 2 Ob. / Str.



W: *Trionfo di Camilla* (1726; nur Außensätze)

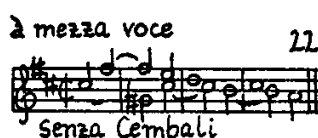
96

IL TRIONFO DI CAMILLA

8. Jan. 1726, Rom / T. Capranica

Quelle: *Wien NB* (Rom)

Die beiden Außensätze der *Sinfonia* sind eine Wiederverwendung der Außensätze der Einleitung zur *Zenobia* (1725). Satz 2:



97

?

1726 oder später in ?

Quelle: *Dresden LB* (?)¹⁵⁰

Die *Sinfonia* verwendet die Außensätze (Satz 1 ohne Wiederholungszeichen) der *Introdutione* des *Oratorio per la SS. Vergine del Rosario* (1724?) und

¹⁴⁸ Am Schluß *Fine del Preludio*.

¹⁴⁹ Die Taktsigle in Satz 1 ist authentisch, sie erscheint auch in der Wiederverwendung der Sinfonie. Es liegt jedoch $C(2/4)$ -Struktur vor.

¹⁵⁰ Die Sinfonie ist nur in dieser Quelle für sich überliefert (Stimmen), u. zw. unter dem Namen Porporas. Diese falsche Zuschreibung erfolgte erst bei der Kata-

den Mittelsatz der *Sinfonia* zu *Il trionfo di Camilla* (1726). Tempomarken: *Allegro assai* — *Andante* — *Allegro*. Die Außensätze sind etwas gekürzt (39 bzw. 61 Takte), der Mittelsatz ist gegenüber dem Vorbild auf 24 Takte erweitert.

98

ORISMENE OVVERO DALLI SDEGNI L'AMORE

Karn. 1726, Neapel / T. *Nuovo*

Quelle: *Montecassino* (Neapel)

*Overture*¹⁵¹

B: 2 Ob. / Str.



99

LA SEMMEGLIANZA DE CHI L' HA FATTA

Herbst 1726, Neapel / T. *Fiorentini*

Quelle: *Montecassino* (Neapel)¹⁵²

—

B: Str.



logisierung der Stimmen für eine deutsche Bibliothek, wohl in Dresden. Den Hinweis auf diese Sinfonie verdanke ich der Studie von Mayeda, wo sie auf S. 36 bzw. 54 zitiert wird (als ein Werk Porporas; im Incipitkatalog wird sie nicht aufgeführt). Das Bühnenwerk, dem die Sinfonie voranging, läßt sich nicht bestimmen. Die Datierung ergibt sich auf Grund der Wiederverwendungen.

¹⁵¹ Am Schluß *Fine della Sinfonia*.

¹⁵² Vom Autograph existiert nur der zweite Akt in *Neapel Cons.*

100

LO MATRIMONIO ANNASCUSO

Frühjahr 1727, Neapel / T. Fiorentini¹⁵³

Quelle: *Montecassino* (Neapel)

—154

B: Str.; Satz 3 für zwei Orchester
(2 Cembali).



A: Vgl. zum Beginn des Mittelsatzes Satz 2 der Sinfonie zu Porporas *Imeneo in Atene* (1726), Incipit Nr. 17.

101

CID

10. Febr. 1727, Rom / T. Capranica

Von dieser Oper existieren nur Fragmente der Partitur in *Münster Sant*.

102

ARGENO

1. Fass., 17. Jan. 1728, Venedig / T. S. Giov. Grisostomo

Quelle: *London RAM* (Venedig)¹⁵⁵

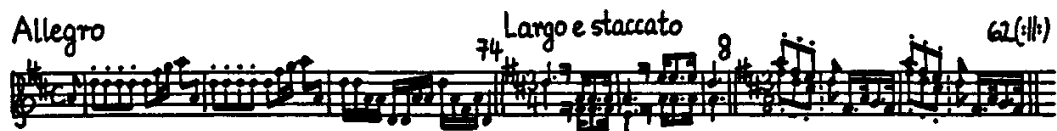
¹⁵³ Nach Fr. Piovano, *A propos d' une récente biographie de Léonard Leo*, in: *SIMG* 8 (1905/06), S. 88. Piovano führt a.a.O. das Libretto einer Oper gleichen Titels auf, in dem aber kein Komponist genannt wird. Wegen der Ähnlichkeit der Sinfonien zu Leos *La semmeglianza de chi l' ha fatta* und *Lo matrimonio annascuso*, vor allem was die ungewöhnliche Anlage des Schlußsatzes betrifft, darf vorliegende Oper unbedenklich in das Jahr 1727 datiert, auf Grund der Provenienz der Partitur nach Neapel lokalisiert werden. Piovanos Angaben beziehen sich also bestimmt auf Leos Oper. Das bisher in den Werkverzeichnissen von Huckle geführte Datum 1727? kann somit präzisiert werden. Auch läßt sich nun der genaue Aufführungsort angeben.

¹⁵⁴ Das *Minuè* weist zwar Wiederholungszeichen auf, wie es bei einem Tanzsatz üblich ist. Doch findet sich von der Hand des gleichen Schreibers jeweils der Zusatz *non si replica*.

¹⁵⁵ Den Hinweis auf diese Hs., die von derjenigen in *Montecassino* erheblich abweicht (s. 2. Fass., 1731), verdanke ich R. Strohm.

Sinfonia

B: 2 Trp. / 2 Ob. / Str.



103/104

CATONE IN UTICA

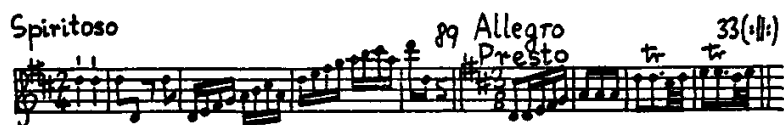
28. Dez. 1728, Venedig / T. S. Giov. Grisostomo

Quellen:

a) *London RAM* (Venedig)¹⁵⁸

Sinfonia

B: 2 Trp. / Ob. / Str.



b) *Brüssel Cons.* (Venedig)

Sinfonia

B: 2 Ob. / Str.



Beide Sinfonien stammen vermutlich nicht von Leo. Vgl. dazu sowie zur Datierung der beiden Fassungen S. 462—465.

105

ARGENE

2. Fass. des *Argeno*, Sommer 1731, Neapel / T. S. Bartolomeo

Die einzige erhaltene Quelle dieser Fass. in *Montecassino* weist keine Sinfonie auf.

¹⁵⁸ Den Hinweis auf diese Hs. verdanke ich R. Strohm.

106

EVERGETE

1731, Rom / *T. delle Dame*

Quelle: *Montecassino* (Rom)

—

B: VV. / 2 Ob. / 2 Trp. / 2 Hr.¹⁵⁷ /
Va. / B.



107

NITOCRI REGINA D' EGITTO

4. Nov. 1733, Neapel / *T. S. Bartolomeo*

Quelle: *Montecassino* (Neapel)

Sinfonia

B: VV. / 2 Ob. / Va. / 2 Hr. / B.



W: *Achille in Sciro* (1740)

108

IL CASTELLO D' ATLANTE

4. Juli 1734, Neapel / *T. S. Bartolomeo*

Quelle: *London KML* (?; wohl nicht in Neapel geschrieben)

Introduzione

B: VV. / 2 Ob. / Va. / 2 Hr. / B.



¹⁵⁷ Die Hr. sind bei Leo immer kl. notiert (meist ohne Schlüsselvorzeichen), die D-Stimmung im c3-, die G-Stimmung im f4-Schlüssel (in diesem Fall eine Oktave höher zu lesen). Andere Stimmungen kommen in den Sinfonien Leos nicht vor.

109

S. ELENA AL CALVARIO (Oratorio)

1734, Bologna / ?

Quellen: *Neapel Cons.*, drei Exemplare (Herkunft nicht festgestellt)¹⁵⁸

*Introduzione*¹⁵⁹

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.



A: Ms. *Neapel Cons.* 21.4.6 hat für Satz 1 *Allegro*, Ms. *Berlin StB* *Allegro assai*.¹⁶⁰ Sinfonie in *Uppsala UB* (Partitur und Stimmen; Satz 1 *Allegro*).

E: H. Kretzschmar, Leipzig 1896 (Breitkopf & Härtel).¹⁶¹ R. Sondheim, Wien 1937 (Slg. Sondheim Nr. 47).¹⁶² R. Engländer, London 1955 (Eulenburg).¹⁶³ G. A. Pastore, Mailand 1957 (Carisch; nicht eingesehen). Verlag *Ars Viva* (neueste Ausgabe; nicht eingesehen).

DEMOFOONTE (1735) s. Nr. 124

110

EMIRA

12. Juli 1735, Neapel / T. S. *Bartolomeo*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

Introduzione

B: VV. / 2 Ob. / Va. / 2 Hr. / B.



¹⁵⁸ Ich benutze für den Katalog und für die Beispiele innerhalb der Arbeit Ms. 21.3.31. In der Hs. 21.4.5 ist obige Sinfonie bearbeitet; vgl. S. 238. Ms. 21.3.31 überliefert nur Teil 1 des Oratoriums.

¹⁵⁹ Am Schluß *Fine della Sinfonia*.

¹⁶⁰ Überprüft nach dem Faks. der ersten Seite in der Ed. Engländer.

¹⁶¹ Bearbeitung für großes Orchester. Vorlage ist eine Hs. des Oratoriums in *Leipzig Stadtb.* Die Sätze sind mit *Maestoso* — *Larghetto* — *Allegro andante* bezeichnet. Im Anschluß an den letzten Satz wird die Reprise von Satz 1 wiederholt. Vgl. dazu Botstiber S. 74.

¹⁶² Bearbeitung. Die Sätze sind mit *Allegro maestoso* — *Larghetto appassionato* — *Allegro con brio* bezeichnet. Auch hier folgen auf den Schlußsatz Teile von Satz 1.

¹⁶³ Engländer bezeichnet seine Ed. unrichtig als Erstausgabe (Vorwort, Anm. 1). Satz 1 ist hier mit *Allegro* bezeichnet (falsche Taktsigle *C*). In Satz 2 fehlen Wiederholungszeichen.

W: *Sifcae* (1737)

E: G. A. Pastore, Mailand 1957 (Carisch; nicht eingesehen)

111

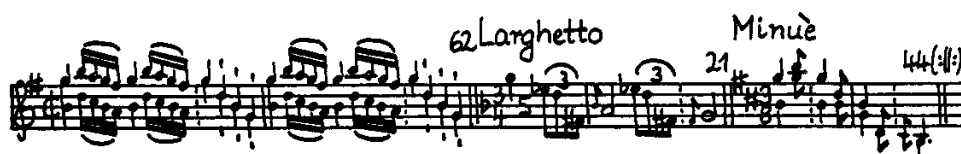
LUCIO PAPIRIO

19. Dez. 1735, Neapel / T. S. *Bartolomeo*

Quelle: *London KML* (Rom!)¹⁶⁴

Ouvertur

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.



112

FARNACE

19. Dez. 1736, Neapel / T. S. *Bartolomeo*

Quelle: *Wien NB* (Neapel)

*Sinfonia*¹⁶⁵

B: VV. / 2 Ob. / Va. / Hr. / B.



W: Satz 2 erscheint bearbeitet in der Einleitung zu *Le nozze di Psiche con Amore* (1738) wieder. Auch der Schlußsatz klingt dort an.

¹⁶⁴ Das bislang als einziges Exemplar dieser Oper angegebene Ms. in *Brüssel Cons.* (enthält nur Akt II/III; vgl. E. J. Dent, Art. *Leo* in *Grove's Dictionary*, 5. Aufl., hrsg. v. E. Blom, London 1955, Bd. 5, S. 133) gehört nicht Leo, sondern Porpora; vgl. Nr. 35. Das seit G. Leo (S. 49) tradierte Datum 1720 für die Erstaufführung der Oper läßt sich nicht überprüfen und ist unglaublich. Obige Hs. gibt jedenfalls das Werk von 1735 wieder, wie sowohl die Schrift des Ms. als auch die Sinfonie unterstreichen (J. LaRue, Art. *Symphonie*, MGG Bd. 12 [1965], Sp. 1805 f., ist entsprechend zu korrigieren). Seltsamerweise ist das Exemplar aber nicht in Neapel, sondern in Rom geschrieben. Huckle hält im Werkverzeichnis EdS Fr. Feo für den wahrscheinlichen Komponisten dieser Oper (wohl in Unkenntnis der Londoner Hs.).

¹⁶⁵ Der folgende Marsch gehört nicht zur Sinfonie; vgl. S. 38.

113

SIFACE

11. Mai 1737, Bologna / T. Malvezzi

Quelle: *Montecassino* (Bologna)¹⁶⁶

Die Einleitung (unbezeichnet) ist eine Wiederverwendung der *Introduzione* zur *Emira* (1735), doch wirken hier statt der Hr. zwei *Trombe lunghe* mit. Die einzelnen Sätze sind am Schluß etwas erweitert (73/24/43), Satz 1 ist mit *Vivace di molto*, Satz 3 außer der Tempomärke mit *Minuè* bezeichnet.

114

LA SIMPATIA DEL SANGUE

Herbst 1737, Neapel / T. Nuovo

Quelle: *Paris Cons.* (Autograph; enthält nur die Sinfonie, auf die verschiedene Arien folgen)

— B: Str.

Presto 57 mezza voce 27 Allegro 41
unis. senza Cembali

115

OLIMPIADE

19. Dez. 1737, Neapel / T. S. Carlo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)¹⁶⁷

— B: VV. / 2 Ob. / Va.¹⁶⁸ / 2 Hr. / B.

Con spirito 37 à mezza voce 28

Darauf wird die Reprise von Satz 1, jetzt mit *Allegro assai* überschrieben und am Schluß etwas verändert, wiederholt (19 C-Takte).

¹⁶⁶ Die Hs. *London KML* weist keine Sinfonie auf.

¹⁶⁷ Die Oper wurde am 19. Dez. 1743 am gleichen Theater neuerdings aufgenommen. Obiges Exemplar stammt von dieser Aufführung. Die Sinfonie wurde dabei, der dreiteiligen Anlage von Satz 1 nach zu schließen, wohl nicht erneuert.

¹⁶⁸ Auf den ersten beiden Seiten ist die Va. unter den Hr. notiert.

E: Das ganze Werk hrsg. v. A. Longo (Biblioteca d' Oro 1; K1A, nicht eingesehen). Die Sinfonie hrsg. v. G. A. Pastore, Padua 1960 (Zanibon).¹⁶⁹

116

?

um 1737 in ?

Quelle: *Genua Cons.* (?)¹⁷⁰

Ouvertur

B: VV. / 2 Hr. / Va. / B.¹⁷¹



Darauf wird die Reprise von Satz 1 wörtlich wiederholt.

117

LE NOZZE DI PSICHE CON AMORE (Festa teatrale)

23. Juni 1738¹⁷², Neapel / T. S. Carlo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel)

Introduzione

B: VV. / 2 Ob. / 2 Trp. / Va. / B.



¹⁶⁹ Bearbeitung. Tempomarken *Allegro moderato* — *Andantino* — *Allegro moderato*. Die Wiederholung der Reprise ist auf 18 C-Takte verkürzt.

¹⁷⁰ Die Sinfonie ist nur in dieser Quelle für sich überliefert (Stimmen). Das Bühnenwerk, dem sie voranging, läßt sich nicht bestimmen. Die Datierung ist durch die starke Ähnlichkeit mit der Einleitung zur *Olimpiade* (1737) möglich. Vgl. S. 243 u. S. 270.

¹⁷¹ Die Baßstimme ist nicht erhalten. Die im Katalog der Bibliothek (hrsg. v. S. Pintacuda, Mailand 1966, S. 289) ausgewiesenen Oboenstimmen existieren nicht. Es handelt sich dabei in Wirklichkeit um Doubletten der beiden Violinstimmen. Eine Hand aus jüngster Zeit hat die Aufschrift *Violino* (*Primo* bzw. *Secondo*) in *Oboe* verändert.

¹⁷² Zur Hochzeit Karls III. mit Maria Amalia von Sachsen.

A: Der Mittelsatz ist eine Bearbeitung des Mittelsatzes der *Sinfonia* zum *Farnace* (1736). Der Schlußsatz jener Sinfonie klingt in Satz 3 an.

E: Die Sinfonie hrsg. von G. A. Pastore, Padua 1960 (Zanibon). Bearbeitung; Satz 3 *Allegro moderato*, Satz 1 mit der falschen Taktsigle **C**.

118

LA MORTE DI ABELE (Oratorio)

1738, Bologna / ?

Quelle: *Neapel Cons.* (Herkunft der Quelle nicht festgestellt)¹⁷³

—

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.

T. 1 ff., 43 ff., 75 ff. T. 19 ff., 61 ff.

Maestoso, espiccato Andantino (nur Str.) 95

sotto voce senza Cembalo

mezza voce
con l'arco 5 75 33 Allegro 44

sotto voce pizzicando

A: Die Sinfonie wird schon von C. Fr. Cramer im *Magazin der Musik* 1 (Hamburg 1783), S. 572, kurz besprochen. H. Kretzschmar beschreibt im *Führer durch den Konzertsaal* Bd. 2/2, 4. Aufl., Leipzig 1920, S. 74, als Einleitung zu diesem Oratorium eine Sinfonie, die nur aus dem ersten Satz besteht. Die Vorlage konnte ich nicht ermitteln. Wahrscheinlich ist Kretzschmar ein Fehler unterlaufen.

E: Das ganze Oratorium hrsg. v. G. Piccioli, Mailand 1959 (Carisch; Partitur und KLA, nicht eingesehen); die Sinfonie hrsg. v. G. A. Pastore, Mailand 1957 (ebda.; nicht eingesehen).

¹⁷³ Laut Mitteilung weist die Partitur in *Dresden LB* keine Einleitungssinfonie auf.

119

IL CIRO RICONOSCIUTO

Karn. 1739¹⁷⁴, Turin / *T. Regio*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel!)¹⁷⁵

Introduzione

B: VV. / 2 Ob. / Va. / 2 Hr. / B.



120

AMOR VUOL SOFFERENZE

Herbst 1739, Neapel / *T. Nuovo*

Quelle: *Paris Cons.* (Neapel)

—176

B: VV. / 2 Ob. / Va. / 2 Hr. / B.



A: Vgl. zu Satz 1 das Incipit des ersten Satzes der Sinfonie zu Jommellis *Ezio* (1. Fass., 1741), Katalog Nr. 138. Die Einleitung zu *Amor vuol sofferenze* wird im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 1 (Leipzig 1766), S. 13, angezeigt (*a 6 voci*).

E: Die ganze Oper hrsg. v. G. A. Pastore, Bari 1962 (*Musiche e Musicisti Pugliesi* Bd. 2; Bearbeitung). Die Sinfonie hrsg. in *Sei Overture a piu strumenti composte da varri autori . . . VI del Sigr. Leo, Opera quinta*, Paris ca. 1759 (Venier; Stimmen, 2 Hr. / Str.)¹⁷⁷, und von R. Sondheim, Wien 1937 (Slg. Sondheim Nr. 46).¹⁷⁸

¹⁷⁴ Die Oper wurde am 20. Jan. 1742 am *T. S. Carlo* zu Neapel neuerdings aufgenommen. Möglicherweise wurde dazu eine neue Sinfonie komponiert. Welche Aufführung obiges Exemplar repräsentiert, kann ich nicht entscheiden. Doch weist die Provenienz der Hs. auf Neapel, also auf die Aufführung von 1742.

¹⁷⁵ Das Exemplar *Washington LC* besitzt keine Sinfonie (laut Green S. 74, Anm. 2). Zur Hs. *Berlin StB* vgl. Nr. 158. Sie gehört nicht Leo, sondern Jommelli.

¹⁷⁶ Die Taktsigle in Satz 2 muß richtig $\frac{6}{8}$ heißen, wie andere Hss. auch tatsächlich angeben. Gezählt sind $\frac{6}{8}$ -Takte.

¹⁷⁷ Exemplar *Paris Cons.* Vgl. RISM Bd. B II, S. 276.

¹⁷⁸ Bearbeitung. Satz 1, mit *Maestoso* überschrieben, soll nach dem Schlußsatz wiederholt werden. Vgl. die Ed. Kretzschmars und Sondheimers der Sinfonie zu *S. Elena al calvario* (1734).

121/122

ACHILLE IN SCIRO

Karn. 1740, Turin / T. Regio

Quelle: *Mailand Cons.* (Turin)

Die *Introduzione* ist eine Wiederverwendung der Einleitung zur *Nitocri* (1733). Satz 1 und 3 tragen hier keine Tempobezeichnung.

Die Hs. *Berlin StB* (Venedig; Kopie von G. Baldan)¹⁷⁹ weist folgende Sinfonie auf:

Sinfonia

B: 2 Hr.¹⁸⁰ / 2 Ob. / Str.



Diese Hs. gehört nicht Leo, sondern G. B. Pescetti. Sie wurde von G. Baldan auf Leos Namen gefälscht. Die Sinfonie findet sich unter dem richtigen Namen hs. in *Schwerin LB*.¹⁸¹ Vgl. S. 465—468.

123

ALIDORO

Sommer 1740, Neapel / T. Fiorentini

Quelle: *Montecassino* (Neapel)

Sinfonia

B: VV. / Va. / 2 Hr. / B.



¹⁷⁹ Ms. *Washington LC* ist eine Kopie davon.

¹⁸⁰ Kl. im *f4*-Schl. notiert, eine Oktave höher zu lesen.

¹⁸¹ Festgestellt auf Grund des Incipits des ersten Satzes im Katalog *Schwerin LB* Bd. 1, S. 57 (e).

124/125

DEMOFOONTE

25. Jan. 1735, Neapel / T. S. Bartolomeo

Quelle: *Montecassino* (Neapel)¹⁸²

Introduzione

B: 2 Ob. / VV. / 2 Hr.¹⁸³ / Va. / B.



Nach Hucke (Werkverzeichnisse) stammt nur der dritte Akt von Leo, der erste dagegen von D. Sarri, der zweite von F. Mancini. Die Sinfonie ist nicht von Leo, sondern vermutlich von Sarri. Vgl. S. 465.

Der *Demofonte* wurde am 19. Dez. 1741 am T. S. Carlo zu Neapel neuerdings aufgenommen. Leo hat dazu offensichtlich die Oper ganz komponiert.¹⁸⁴ Die Sinfonie stammt nun von ihm.

Quelle: *London BM* (?)¹⁸⁵

—

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.



A: Die 4. Fass. des *Demetrio* (1741) benutzt die gleiche Sinfonie, aber in einem weniger ausgearbeiteten Stadium. Somit verwendet der *Demofonte* von 1741 die Einleitung der 4. Fass. des *Demetrio* und nicht umgekehrt, wie die Erstaufführungsdaten der Opern vermuten lassen. Wahrscheinlich ist vorliegende Sinfonie aber noch älter. Vgl. S. 255—258.

¹⁸² Im Ms. *Neapel Cons.* ist die Sinfonie im Schlußsatz unvollständig (es fehlen die Takte 40 ff.). Außerdem ist der dritte Akt der Oper nicht mehr vorhanden.

¹⁸³ Kl. im g2-Schl. notiert, eine Oktave tiefer zu lesen.

¹⁸⁴ Hucke gibt keine Neufassung für 1741 an.

¹⁸⁵ Ms. *Washington LC* ist eine Kopie davon. Diese Abschrift benutzt Green (S. 69, 84 und 93), allerdings unter dem Datum 1735.

126

DEMETRIO

4. Fass., 30. Dez. 1741, Rom / T. *Argentina*

Quelle: *Mailand Cons.* (?)¹⁸⁶

Die *Sinfonia* entspricht der Einleitung zum *Demofoonte* von 1741 (in der Partitur Va. über den Hr. notiert). Satz 1 und 3 sind mit *Allegro* überschrieben, der Mittelsatz trägt die Tempomärke *Larghetto, ed amoroso*.

127

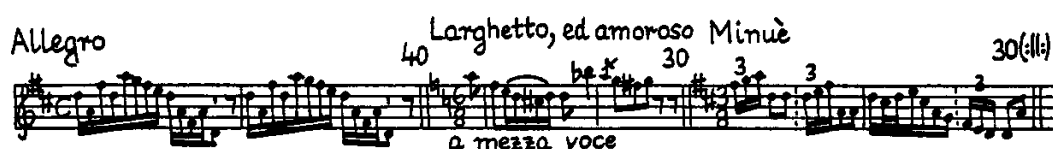
L'AMBIZIONE DELUSA

Frühjahr 1742¹⁸⁷, Neapel / T. *Nuovo*

Quelle: *Paris Cons.* (Autograph)

Overture

B: VV. / 2 Hr. / B. (Va.)



128

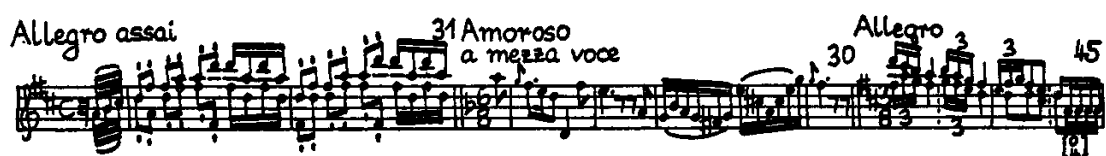
ANDROMACA

4. Nov. 1742, Neapel / T. *S. Carlo*

Quelle: *Neapel Cons.* (Autograph)

—

B: VV. (Ob.) / Va. / 2 Hr. / B.



¹⁸⁶ Das Autograph in *Paris Cons.* weist keine Sinfonie auf. Leo hat den *Demetrio*-Stoff insgesamt viermal vertont (s. die Werkverzeichnisse; von Fass. 1—3 ist keine Quelle bekannt). Dafür, daß es sich im vorliegenden Fall um die Fass. von 1741 handelt, spricht die Tatsache, daß die Sinfonie mit der Einleitung des unmittelbar benachbarten *Demofoonte* übereinstimmt. Vgl. auch G. Leo S. 63.

¹⁸⁷ Offenbar eine Zweitfassung, wobei auch die Sinfonie neu komponiert wurde. Vgl. G. Leo S. 69.

129

DECEBALO (Serenata)

1743? in ?

Die einzige Hs. in *Paris Cons.* weist keine Sinfonie auf.**130**

LA CONTESSA DELL'AMORE COLLA VIRTÙ (Serenata)

Aug. 1744 in ?¹⁸⁸Die einzige Hs. in *Paris Cons.* weist keine Sinfonie auf.**131**

IL GIUDIZIO (Cantata da camera)

? in ?

Quelle: *London KML* (Rom)

—

B: Str.

**132**

SORGE LIDIA LA NOTTE (Cantata da camera)

? in ?

Quelle: *London KML* (?; wohl Neapel)*Introduzione*

B: Str.



*

¹⁸⁸ Zur Hochzeit des Dauphin mit der spanischen Infantin (nach G. Leo S. 70).

Sinfonien unrichtiger und zweifelhafter Zuschreibung¹⁸⁹:

ACHILLE IN SCIRO s. Nr. 122

CATONE IN UTICA s. Nr. 103/104

CIRO RICONOSCIUTO, Ms. *Berlin StB*, s. unter *Jommelli* Nr. 158

DEMOFOONTE s. Nr. 124

133

S. GENEVIEVA (Dramma sacro)

? in ?

Quelle: *Neapel Cons.* (Herkunft der Kopie nicht festgestellt)

*Avertura*¹⁹⁰

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr.¹⁹¹ / Va. (geteilt) / B.



Dieses Dramma sacro stammt nicht von Leo, sondern gehört in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vgl. S. 469 f.

E: Sinfonie hrsg.¹⁹² von G. A. Pastore, Mailand 1957 (Carisch; nicht eingesehen).

MEDO s. unter *Vinci* Nr. 72

134

LE NOZZE DI IOLE ED ERCOLE (Cantata)

? in ?

Quelle: *Münster Sant.* (Kopie von F. Santini)

¹⁸⁹ Von den in den Werkverzeichnissen Huckles als zweifelhaft aufgeführten Opern Leos ist mir für folgende Titel keine Quelle bekannt: *Artaserse* (1722), *Carlo il Calvo* (1739), *Ezio* (1739), *Carlo in Alemagna* (1740), *Alessandro* (1741). Der *Lucio Papirio* in *Brüssel Cons.* gehört nicht Leo, sondern Porpora (vgl. Nr. 35).

¹⁹⁰ Taktzahlen in Satz 2/3 nicht festgestellt.

¹⁹¹ Tp. im g2-Schl.

¹⁹² Als Werk Leos.

Sinfonia

B: Solooboe / Str.



Die Verfasserschaft Leos an dieser Sinfonie (und somit wohl an der ganzen Kantate) muß bezweifelt werden. Vgl. S. 460 f.

135

I VIAGGIATORI (Intermezzi)

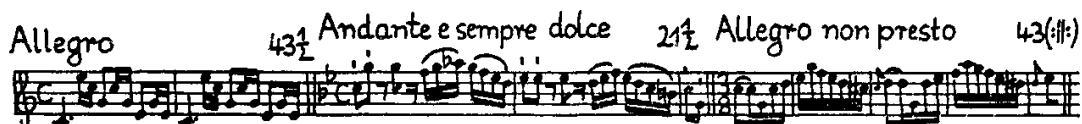
12. Febr. 1754¹⁹³, Paris / Théâtre de l'Opéra

Quelle¹⁹⁴:

Sinfonie in *Premier Recueil de six Sinfonies de différents auteurs italiens a 4. parties et deux cors ad libitum. Les I. II. III. et IV. ont servies d'ouverture aux Voyageurs*¹⁹⁵, au Chinois¹⁹⁶, à Bertholde à la Cour¹⁹⁷ et à la Pipée¹⁹⁸ Intermèdes italiens . . . Paris ca. 1760 (Bayard; Stimmen). Einziges bekanntes Exemplar Schwerin LB.¹⁹⁹

Sinfonia

B: 2 Ob. / 2 Hr.²⁰⁰ / Str.



Die Sinfonie zu diesem Werk stammt nicht von Leo. Vgl. S. 468 f.

¹⁹³ Wiederaufnahme eines älteren Werkes. Aus welcher Zeit es eigentlich stammt, läßt sich nicht feststellen. Hücke gibt im Werkverzeichnis MGG an: „identisch mit *Il giramondo* eines unbekannten Komponisten, 1740 Neapel?“. Worauf sich das Fragezeichen bezieht, ist nicht ganz klar.

¹⁹⁴ Die Partitur des Stückes besaß *Paris Opéra*. Sie ist laut Auskunft seit 1935 verschollen.

¹⁹⁵ = *I viaggiatori*, angeblich von Leo.

¹⁹⁶ = *Il Cinese rimpatriato* von Giuseppe Sellitti.

¹⁹⁷ = *Bertoldo al corte* von V. Ciampi.

¹⁹⁸ = *L'uccellatrice* von Jommelli.

¹⁹⁹ Vgl. den Katalog *Schwerin LB* Bd. 2, S. 188; ferner RISM Bd. B II, S. 335.

²⁰⁰ Die Bläserstimmen sind unvollständig erhalten. Sie brechen für obige Sinfonie bei (C-)Takt 39 des ersten Satzes ab.

8. Niccolò Jommelli²⁰¹

136

RICIMERO RE DE' GOTI

16. Jan. 1740²⁰², Rom / T. Argentina

Quelle: *Neapel Cons.* (Rom)

Overtura

B: 2 Hr.²⁰³ / 2 Ob. / Str.



W: *Semiramide* (1741; nur Satz 3)

137

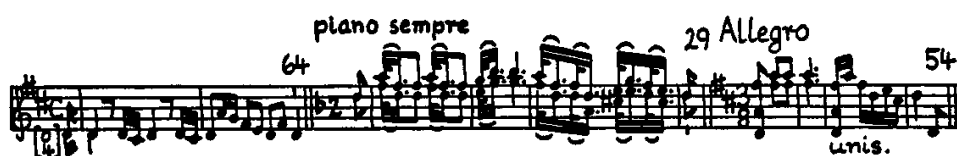
ASTIANATTE²⁰⁴

1741; Rom / T. Argentina

Quelle: *Stuttgart LB* (Autograph)

Ouverture²⁰⁵

B: VV. / 2 Ob. / 2 Trp. / 2 Hr. /
Va. / B.



A: Das Incipit von Satz 3 ist mit demjenigen des dritten Satzes der Sinfonie zur *Semiramide riconosciuta* (1. Fass., 1741) verwandt. Sinfonie des *Astianatte* in *Paris Cons.*²⁰⁶

W: *Merope* (1741)

²⁰¹ Zugrundeliegende Literatur und Werkverzeichnisse S. 470, Anm. 138.

²⁰² Datum nach Loewenberg Sp. 197.

²⁰³ Die Hr. sind bei Jommelli im hier behandelten Zeitraum in der Regel kl. — je nach Stimmung — im g2- oder f4-Schl. notiert. Die D-Hr. sind im folgenden, wenn nichts anderes vermerkt ist, kl. im g2-Schl. (2 #) notiert.

²⁰⁴ Das Libretto stammt von dem bekannten Textdichter A. Salvi, nicht von einem „Salvini“, wie seit Abert (Jommelli S. 40) bis in die neuesten Werkverzeichnisse immer wieder kritiklos tradiert wird. Vgl. G. Tintori, *L'opera napoletana*, Mailand 1958 (Piccola Biblioteca Ricordi), S. 186. Das gleiche Textbuch liegt z. B. auch Vincis *Astianatte* (1725) und Leos *Andromaca* (1742) zugrunde.

²⁰⁵ Besprochen bei W. Fr. Stedman, *Form and Orchestration in the Pre-Classical Symphony*, Diss. Rochester 1953, S. 51 f.

²⁰⁶ *Sinfonia con violini e trombe e basso.*

138

EZIO

1. Fass., 29. April 1741, Bologna / T. Malvezzi

Quelle: *Neapel Cons.* (Bologna)

Ouvertur

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B. /
Pk.²⁰⁷



A: Die letzten vier Takte des Kontrastabschnitts im ersten Satz erscheinen an gleicher Stelle in der Einleitung zum *Isacco* (1742) wieder. Vgl. zu Satz 1 das Incipit des ersten Satzes der Sinfonie zu *Leos Amor vuol sofferenze* (1739), Katalog Nr. 120. Jommelli scheint zumindest den ersten Satz vorliegender Einleitung später für ein Cembalokonzert umgearbeitet zu haben; vgl. das Incipit dieses Konzerts im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 3 (Leipzig 1768), S. 29. Man beachte auch dort die eigenartige Besetzung mit Hr. und Pk. — ohne Trp.

139

MEROPE

26. Dez. 1741, Venedig / T. S. Giov. Grisostomo

Quelle: *München StB* (Venedig)²⁰⁸

Die *Ouvertur* ist eine Wiederverwendung der *Ouvertura* zum *Astianatte* (1741). Satz 1 *Allegro*.

140

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA²⁰⁹

1. Fass., 26. Dez. 1741, Turin / T. Regio

²⁰⁷ Kl. notiert auf *d / a* (auch *A*; gemeint ist sicher die Quarte *d / A*).

²⁰⁸ *Stuttgart LB* besitzt das Autograph. Die Hs. *München StB* gibt die Fass. von 1741 wieder (Hinweis auf Seite 1 der Sinfonie: *In San Gio[vanni] G[risosto]mo. L'anno 1742*; die Jahreszahl 1742 rührt wohl davon her, daß am 25. Dez. Jahreswechsel war), nicht wie Abert, Jommelli S. 4, behauptet, jene (sog. 2. Fass.) von 1749 in Wien. Auch das Ms. *London BM* (*Washington LC* ist eine Kopie davon) ist ein Exemplar der Fass. von 1741. Abert weist es a.a.O. ebenfalls der sog. Zweitfassung von 1749 zu und Livingston (S. 122) benutzt es unter diesem Datum.

²⁰⁹ Metastasios bekanntes Libretto, das u. a. auch von Porpora (zwei Fassungen: 1729 und 1739) und Vinci (1729) vertont wurde. Nicht zu verwechseln mit *Semira-*

Quelle: *Neapel Cons.* (?)²¹⁰

Ouvertur

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.



A: zu Satz 3 vgl. die Anm. unter *Astianatte* (1741).

W: T. 1—8 der Kontrastglieder von Satz 1 erscheinen an gleicher Stelle in der Sinfonie zum *Isacco* (1742) wieder.

141

ISACCO FIGURA DEL REDENTORE²¹¹ (Oratorio)

1742, Neapel? / ?²¹²

Quelle: *München StB* (Venedig; Kopie von G. Baldan)²¹³

Sinfonia

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. ²¹⁴ / Va. / B.



Ein Mittelsatz fehlt.

A: Die Kontrastglieder von Satz 1 sind den ersten Sätzen der Einleitungen zu *Ezio* und *Semiramide riconosciuta* (beide 1. Fass., 1741) entnommen. Das Ms. *Neapel Cons.* 21.3.27/28 von Jommellis *Isacco* ist eine Bearb. des Oratoriums von G. Sigismondi, wie aus dem Titelblatt hervorgeht: . . . *ridotto nel seguente modo da me Giuseppe Sigismondo*. Die Sinfonie, die nicht mit der angeführten Einleitung übereinstimmt, stammt vermutlich vom Bearbeiter, ebenso eine weitere Sinfonie, die sich vor Teil 2 findet.

mide von F. Silvani, die Jommelli ein Jahr später komponiert hat. Die Handlungen der beiden Libretti haben nichts miteinander zu tun. Vgl. die Anmerkung Sonneck's S. 986 zum Textbuch Silvanis

²¹⁰ Das Autograph in *Stuttgart LB* ist am Anfang (Satz 1 der Sinfonie) beschädigt. Satz 3 ist dort mit *Allegro* überschrieben.

²¹¹ Dafür steht häufig der Titel *Il sacrificio d' Abramo*.

²¹² Die Werkverzeichnisse geben als Datum 6. Febr. 1750, Rom/*Collegio Germanico-Ungarico*, an. Zu meiner Vordatierung vgl. S. 321 f.

²¹³ Autograph in *Neapel Filippini*.

²¹⁴ Kl. im *f4*-Schl. (eine Oktave höher zu lesen) notiert.

142

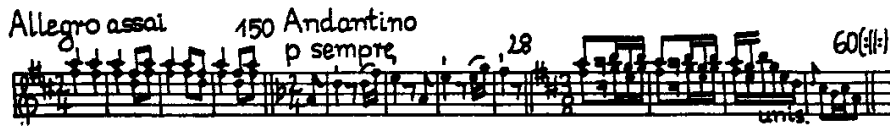
EUMENE

1. Fass., 5. Mai 1742²¹⁵, Bologna / T. Malvezzi

Quelle: *London KML* (Bologna)²¹⁶

Ouvertur

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.



A: Diese Sinfonie wurde für die seit dem 19. Juni 1753 in Paris aufgeführten Intermezzi *Il Cinese rimpatriato* von Giuseppe Sellitti als Einleitung verwendet.²¹⁷ Ed. s. unter *Leo, I viaggiatori* (Nr. 135), Nr. 2. Daß die Sinfonie für diese Intermezzi von Jommelli stammte, berichtet schon der *Mercure de France* vom Juli 1753, S. 170. Sie wurde — ein Jahrzehnt nach ihrer Entstehung — „stark beklatscht“.²¹⁸

E: s. unter A.

143

SEMIRAMIDE²¹⁹

26. Dez. 1742, Venedig / T. S. Giov. Grisostomo

Quelle: *Stuttgart LB* (Autograph)

Ouvertura

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr.²²⁰ / Va. / B.

Satz 1/2:



²¹⁵ Genaues Datum nach C. Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna 1888, S. 156.

²¹⁶ *Stuttgart LB* besitzt Akt II/III des Autographs. Das Ms. *London BM* ist ein Exemplar der Erstfassung.

²¹⁷ Festgestellt auf Grund des Incipits des ersten Satzes im Katalog *Schwerin LB* Bd. 2, S. 188. Zu den Einleitungen der in Paris Anfang der 50er-Jahre aufgeführten Intermezzi vgl. S. 457 ff. u. 468 f.

²¹⁸ „On a fort applaudi l'ouverture du premier [sc. intermède, i. e. *Le Chinois*, Sellittis *Cinese*] qui est du célèbre Jommelli . . .“

²¹⁹ Libretto von F. Silvani; vgl. S. 573, Anm. 209. Livingston (S. 122) vertauscht die Daten für die beiden Opern: *Semiramide* ist dort unter 1741, *La Semiramide [riconosciuta]* unter 1743 angegeben. Für die vorliegende Sinfonie stimmt außerdem die für den ersten Satz verzeichnete Taktzahl 141 nicht.

²²⁰ Notiert wie *D-Hr.*, also im g2-Schl. mit zwei #. Sie sind demnach eine kleine

W: *Tito Manlio* (1. Fass., 1743; nur Satz 1/2)²²¹

TITO MANLIO

Quelle: *London KML* (Rom!)²²²

Allegro 54 (||:)

Septime tiefer zu lesen. Den Hornisten war die Stimmung in *E* ungewohnt, ein Problem, das sich nur bei klingender Notierung ergibt. Jommelli greift zum gewohnten *D*-Bild. Dieses Bild (*D*-Reihe) wird dann von Jommelli einheitlich für alle Stimmungen angewendet (*g*₂-Schl.), z. B. auch für *G*-Hr. Gemeinsamer Bezugspunkt ist also für die verschiedenen Stimmungen nicht, wie später für die transponierenden Bläser, das *C*-, sondern das *D*-Bild. Zur *C*-Notierung greift Jommelli erst in der Stuttgarter Zeit. Seit wann er die *D*-Notierung einheitlich anwendet, läßt sich aus den Sinfonien nicht präzis beantworten, da bis zum *Talestri* (1751) nur mehr *D*-, *E*- (bzw. *Es*-) und *F*-Sinfonien vorkommen (Ausnahme: Sinfonie zur Zweitfassung der *Didone* von 1749, die aber die Hörner in *C* notiert; vgl. S. 585, Anm. 260). Für *E*- bzw. *Es*-Hr. wird von Anfang an das *D*-Bild verwendet, für *D*-Hr. bedeutet das *D*-Bild zugleich klingende Notierung, ebenso aber auch für *F*-Hr., wenn, wie es Jommelli von Anfang an tut, der *f*₄-Schl. verwendet wird:



²²² Autograph in *Stuttgart LB* (dort Satz 3 ohne Tempomärke). Zur 2. Fass., in den Werkverzeichnissen unter Herbst 1746, Venedig/T. S. *Giov. Grisostomo*, ausgewiesen, kenne ich keine Quelle. Bei der Aufführung des *Tito Manlio* in Stuttgart (1758; vgl. Abert S. 76) handelte es sich vermutlich um eine erneute Bearbeitung, also die 3. Fass.

145

LA BETULIA LIBERATA (Oratorio)

1743, Venedig / ?

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi)²²³

*Introduzione*²²⁴

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr.²²⁵ / Va. / B.



A: Sinfonie in *Madrid BN* (Stimmen; Satz 3 *Presto*).²²⁶

146

DEMOFOONTE

1. Fass., 13. Juni 1743²²⁷, Padua / T. Obizzi

Quelle: *Paris Cons.* (?)²²⁸

Ouvertur

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.



Satz 3 ist eine Bearbeitung des Schlußsatzes der *Overtura* zum *Tito Manlio* (1. Fass., 1743). Vgl. S. 415—419.

W: *Ciro riconosciuto* (1. Fass., 1744; nur die Außensätze)

147

CIRO RICONOSCIUTO

1. Fass., 4. Mai 1744, Bologna / T. Formagliari

Quelle: *London KML* (Rom!)²²⁹

²²³ Anna Mondolfi gibt im Werkverzeichnis MGG einen Druck dieses Oratoriums bei Bremner in London an, wohl eine Verwechslung mit Jommellis *Passione* (1749).

²²⁴ Am Schluß *Fine della Sinfonia*.

²²⁵ Kl. im *f4*-Schl. notiert, eine Oktave höher zu lesen.

²²⁶ Festgestellt nach der mir vorliegenden Violastimme.

²²⁷ Genaues Datum bei Loewenberg Sp. 200.

²²⁸ *Stuttgart LB* besitzt das Autograph.

²²⁹ Daß die Londoner Hs. die Bologneser Aufführung von 1744 wiedergibt, geht aus dem Titelblatt eindeutig hervor (vgl. den Katalog *London KML*, hrsg. v. Hilda Andrews, London 1929, Bd. 2, S. 99). Schon die Wiederverwendung von zwei Sätzen aus einer Sinfonie des Jahres 1743 würde eine solche Annahme rechtfertigen.

Die Außensätze der Einleitung (unbezeichnet) sind der *Ouvertur* zum *Demofoonte* (1. Fass., 1743) entnommen. In Satz 1 fehlt eine Tempomärke. Satz 2:



W: Satz 2 wird in die Einleitung zur Zweitfassung des *Ciro riconosciuto* übernommen.

148

Eine Zweitfassung des *Ciro riconosciuto* liegt in der Hs. *Bologna Cons.* (Bologna) vor. Wann und wo sie zur Aufführung gelangte, läßt sich nicht sicher bestimmen. Terminus ad quem ist die 3. Fass. der Oper (1749). Das Aussehen von Satz 1 läßt an eine Entstehung der Sinfonie in der Nähe der Einleitung zur 2. Fass. von *Eumene* (1747) denken (vgl. die Ausführungen S. 340—345). Die 2. Fass. des *Ciro* wird deshalb innerhalb der Arbeit mit dem Datum 1747? zitiert. Der Fundort der Hs. wie die Schrift des Kopisten lassen auch für die Zweitfassung eine Aufführung in Bologna vermuten²³⁰:

—

B: VV. / 2 Hr. / Va. / B.

Satz 1/3:



Satz 2 ist der Sinfonie zur Erstfassung entnommen.

149

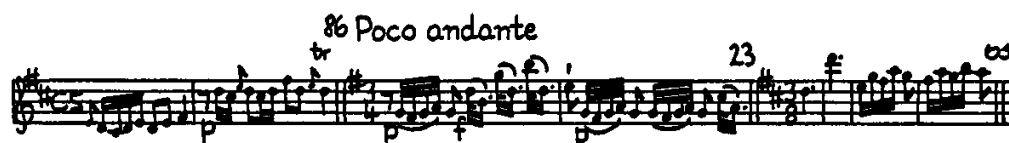
CAIO MARIO

1. Fass., 6. Febr. 1746, Rom / T. *Argentina*

Quelle: *Neapel Cons.* (Rom)²³¹

²³⁰ Abert, Jommelli S. 45, und die Werkverzeichnisse kennen für den *Ciro* nur eine Fassung, die von 1744. Abert (S. 153 ff.) verwendet allerdings nicht, wie er meint, eine Hs. der 1. Fass., sondern das Bologneser Ms., das er als von der Aufführung im Jahre 1744 herrührend ansieht. Wirklich die Sinfonie der 1. Fass. von 1744 hat J. LaRue im zit. Art. *Symphonie* in MGG (Sp. 1807 f.) vor sich (Kontrastglieder von Satz 1 in Moll!; vgl. S. 330). *Stuttgart LB* besitzt vom *Ciro riconosciuto* Akt II/III im Autograph. Um welche Fass. es sich handelt, kann ich nicht angeben.

²³¹ Abert, Jommelli S. 3, gibt für dieses Exemplar die Daten *Milano/R. Ducal Teatro 1765* an. Die Kopie ist indessen in den 40er-Jahren in Rom geschrieben wor-



A: Sinfonie in *Brüssel Cons.* (Stimmen; Satz 1 *Spiritoso e poco presto*), in *Genua Cons.* (Stimmen; Satz 1 *Allegro*), in *San Francisco SC* (Stimmen; Satz 1 $\frac{2}{4}$ -Takt) und in *Uppsala UB / Slg. Gimo* (Stimmen, ohne Ob.; Satz 1 *Allegro spiritoso*, Satz 3 *Allegro di molto*).²³³

W: *Eumene* (2. Fass., 1747; nur Satz 3). Die Kontrastglieder von Satz 1 erscheinen an gleicher Stelle in der *Eumene*-Sinfonie und in den darauf zurückgehenden Einleitungen zu *Antigono* (1747?; in diesen beiden Fällen $\frac{3}{4}$ -Takt) und *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749; $\frac{2}{4}$ -Takt) wieder.

E: *Sei Ouverture a piu stromenti composte da varri autori . . . 3o. dell' Sign. Jommelli . . . Opera Quarta*, Paris ca. 1755 (Vernadé).²³⁴ Livingston, Suppl. S. 56 ff. (nach dem Ms. *Washington LC*, das eine Kopie der Hs. *London BM* ist).

150

DIDONE ABBANDONATA

1. Fass., 28. Jan. 1747²³⁵, Rom / *T. Argentina*

Quelle: *Neapel Cons.* (Rom)

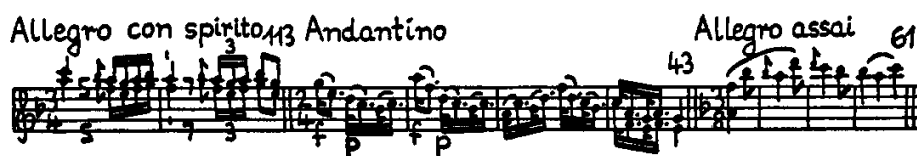
den, so daß sie unbedingt als von obiger Aufführung herrührend angesehen werden muß. Die zit. Angaben Aberts sind im Ms. *Neapel* von späterer Hand eingetragen und weisen lediglich darauf hin, daß eine Oper gleichen Titels von G. Scolari 1765 in Mailand aufgeführt wurde.

²³² Laut Abert, Jommelli S. 201, wirken in dieser Sinfonie auch Trp. mit. Welches Exemplar die Grundlage für diese Behauptung ist, ließ sich nicht feststellen. Die von Abert S. 3 angegebenen Hss. des *Caio Mario* weisen sämtliche in der Sinfonie keine Trp. auf.

²³³ Vgl. den Katalog, hrsg. v. A. Davidsson, Uppsala 1963, S. 57.

²³⁴ Stimmen, Hr. / Str. Tempomarken *Allegro* — *Andante* — *Allegro*. Festgestellt auf Grund der Hornstimmen des Exemplars *München StB*. Vgl. RISM Bd. B II, S. 276; das dort angegebene einzige vollständige Exemplar dieses Druckes in *Paris Cons.* war nicht aufzufinden. *München StB* besitzt nur die beiden Hornstimmen.

²³⁵ In den Werkverzeichnissen mit 1746 datiert. Das genaue Datum bei Loewenberg Sp. 205.



A: Sinfonie in *San Francisco* SC (Stimmen; ohne Ob.). Sie wird im *Katalog Breitkopf* Teil 1 (Leipzig 1762), S. 19, angeboten (ohne Ob.).

W: *Antigono* (1747?; nur Satz 3); *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749; nur Satz 3; diese Einleitung geht direkt auf die des *Antigono* zurück).

151

EUMENE

2. Fass., 1747²³⁷, Neapel / T. S. Carlo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie G. Sigismondis)²³⁸

Sinfonia

B: VV. / 2 Ob. / 2 Trp. / 2 Hr. / Va. / B.

Satz 1/2:



Satz 3 ist der Sinfonie zum *Caio Mario* entnommen (dort ohne Trp.) und mit *Allegro assai* überschrieben. Im Mittelteil und am Schluß ist das Stück nun etwas gekürzt (52 Takte). Die Kontrastglieder von Satz 1 entstammen dem ersten Satz derselben Sinfonie (dort C-Takt).

W: *Antigono* (1747?; nur Satz 1/2); *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749; nur Satz 1/2; diese Sinfonie geht auf diejenige des *Antigono* zurück).

152

ANTIGONO

? in ?

Quelle: *Stuttgart LB* (Autograph)

Die ersten beiden Sätze der *Ouverture* sind der *Eumene*-Sinfonie entnommen (2. Fass., 1747) und nach E- bzw. A-Dur transponiert. B: VV. / 2 Hr. /

²³⁶ Am Schluß *Fine della Sinfonia*.

²³⁷ In den Werkverzeichnissen nicht angegeben. Anna Mondolfi scheint der Nachtrag bei Abert S. 445 ff. entgangen zu sein.

²³⁸ Laut Abert a.a.O. besitzt *Paris Opéra* das Autograph.

Va. / B. Dabei fehlt für Satz 1, der etwas gekürzt ist (87 Takte; u. a. ist vom Incipit in Satz 1 der Einleitung zum *Eumene* der erste Takt zu streichen), eine Tempobezeichnung, während Satz 2 mit *Andantino* überschrieben ist (Taktsgle 2). Satz 3 ist eine Bearb. des Schlußsatzes der Einleitung zur *Didone abbandonata* (1. Fass., 1747), nach E-Dur transponiert. Er umfaßt 45 Takte (:||:), eine Tempomarkierung fehlt.

A: Diese Sinfonie wurde für die seit dem 22. Nov. 1753 in Paris aufgeführten Intermezzi *Bertoldo in corte* von V. Ciampi als Einleitung verwendet. Ed. s. unter *Leo, I viaggiatori* (Nr. 135), Nr. 3 (Tempomarkierungen *Allegro — Andante — Allegro*).²³⁹

W: *Ciro riconosciuto* (3. Fass., 1749)

Zur Datierung:

Abert (S. 55) setzt den *Antigono* aus stilkritischen Gründen in die Zeit unmittelbar vor Jommellis Berufung nach Stuttgart, also in das Jahr 1753, ein Datum, das auch in den zit. Werkverzeichnissen übernommen wird. Wegen der Wiederverwendung von Sätzen aus Einleitungen des Jahres 1747 für die *Antigono*-Sinfonie dürfen wir die Oper aber auf etwa dieses Jahr vordatieren. A. Loewenberg²⁴⁰ sowie Brunelli²⁴¹ geben als Jahr der Erstaufführung 1746, als Ort die Stadt Lucca an, ohne jedoch die Quellen zu nennen; die Angaben lassen sich deshalb nicht überprüfen. Für die Richtigkeit spricht allerdings eine in *Neapel Cons.* hs. aufbewahrte Arie aus dieser Oper (*Io non so se amor tu sei*), welche die gleichen Angaben aufweist: *nell' Antigono — Lucca 1746*.²⁴² Mir scheint indessen die *Antigono*-Sinfonie auf die Einleitung zum *Eumene* zurückzugehen und nicht umgekehrt; dafür spricht schon die kopienmäßige, völlig korrekturlose Niederschrift der *Antigono*-Sinfonie im Stuttgarter Autograph, ein Hinweis darauf, daß nach einer Vorlage gearbeitet wurde. Die Sinfonie trägt deshalb innerhalb der vorliegenden Arbeit das Datum 1747?.

CIRO RICONOSCIUTO (2. Fass., 1747?) s. Nr. 148

ARTASERSE (1. Fass., 1747?) s. Nr. 155

²³⁹ Festgestellt nach den aus dieser Ed. mitgeteilten Incipits der drei Sätze dieser Sinfonie. Vgl. Katalog *Schwerin LB* Bd. 2, S. 188. Zu den Einleitungen der in Paris Anfang der 50er-Jahre des 18. Jhs. aufgeführten Intermezzi vgl. S. 457 ff. u. 468 f.

²⁴⁰ Art. *Jommelli*, Grove's Dictionary Bd. 5, S. 654.

²⁴¹ Bd. 1, S. 1508.

²⁴² Vgl. den Katalog *Neapel Cons.*, hrsg. v. G. Gasperini u. Fr. Gallo, Parma 1934 (AMI X/2), S. 497.

153

EZIO

2. Fass.²⁴³, 4. Nov. 1748, Neapel / T. S. Carlo

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi)

Apertura

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. u. Trp.²⁴⁴ /
Va. / B.



A: Sinfonie in *Brüssel Cons.* (Stimmen; Satz 1 *Allegro*) und in *Schwerin LB* (Stimmen).²⁴⁵ Sie wird im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 1 (Leipzig 1766), S. 12, angeboten. Trp. fehlen im Ms. *Schwerin LB* und im *Katalog Breitkopf* (auch in *Brüssel Cons.*?).

E: *Sei overture a piu strumenti composte da varri autori . . . II^o. del Sigr. Jomelli . . . opera quinta*, Paris ca. 1759 (Venier; Stimmen, nur Hr. / Str.).²⁴⁶

Die Sinfonie findet sich in hs. Stimmen (darunter zwei Fagottstimmen; die Trompetenstimmen sind verlorengegangen) auch in *San Francisco SC*. Allerdings ist sie der Aufschrift auf dem Titelblatt nach nicht der Zweitfassung des *Ezio* entnommen, sondern einer Kantate Jommellis: *de la cantate du card.e de La Rochefoucaule*.²⁴⁷ Die Sinfonie wurde also, zuerst oder in Wiederverwendung, auch als Einleitung einer Kantate benutzt. Vgl. dazu unter *Artaserse* (1. Fass., 1747?).

²⁴³ Die Werkverzeichnisse geben nach Abert (S. 4, 50, 220 ff.) für 1749 und Wien eine 3. Fass. an, die aber zu streichen ist, da die Zuschreibung an Jomelli falsch ist (vgl. Nr. 170). Eine 3. Fass. des *Ezio* scheint dagegen die Aufführung vom 11. Febr. 1758 in Stuttgart gewesen zu sein (Libretto, zit. bei Sonneck S. 466: *La musica è nuovamente composta . . .*), wobei vermutlich auch die Sinfonie neu komponiert wurde. Eine Partitur dazu ist mir nicht bekannt. Abert (S. 4) gibt noch eine weitere Fassung an (1771, Lissabon; Ms. *Paris Cons.*). In den Werkverzeichnissen fehlen Angaben über die Aufführungen von 1758 und 1771.

²⁴⁴ Hr. und Trp. verdoppeln sich durchweg.

²⁴⁵ Festgestellt nach dem im Katalog *Schwerin LB* Bd. 1, S. 427, mitgeteilten Incipit von Satz 1.

²⁴⁶ Exemplar *Paris Cons.* Vgl. RISM Bd. B II, S. 276.

²⁴⁷ Wohl Fr. J. de Roy de la Rochefoucauld, Kardinal von Bourges, seit 1748 frz. Gesandter in Rom. Vgl. *Nouvelle biographie générale*, hrsg. v. F. Didot Frères, Bd. 29, Paris 1859 (ND Kopenhagen 1967), Sp. 649.

154/155

ARTASERSE

2. Fass.²⁴⁸, 4. Febr. 1749²⁴⁹, Rom / T. Argentina

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi)²⁵⁰

Overture

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / 2 Trp. /
Va. / B.



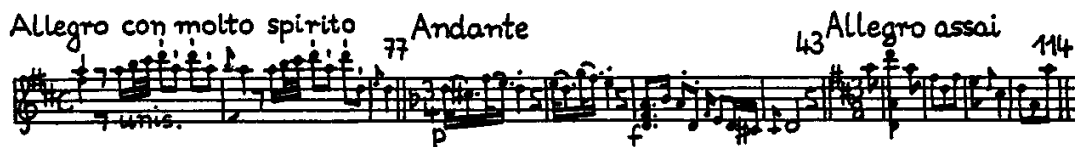
A: Sinfonie in *Genua Cons.* (Stimmen, Hr. fehlen; Tempomarken: *Allegro* — *Andante* — *Allegro assai*)²⁵¹ und in *San Francisco SC* (Stimmen; ohne Ob. und Trp.). Vgl. zu Satz 1 der Sinfonie das Incipit zweier Sinfonien von G. Cocchi im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 1 (Leipzig 1766), S. 5.

W: *Achille in Sciro* (1. Fass., 1749; nur Satz 1/2)

Die Hs. *Berlin StB* von Jommellis *Artaserse*²⁵² weist folgende Einleitung auf:

—

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. u. Trp.²⁵³ /
Va. / B.



²⁴⁸ Die Werkverzeichnisse kennen nur diese Fassung des *Artaserse*. Für die 1. Fass. s. den folgenden Eintrag. Die Oper wurde am 30. Aug. 1756 in Stuttgart wieder aufgeführt (Textbuch bei Sonneck S. 165; von dieser Aufführung ist jetzt auch eine Partitur in *Lissabon Ajuda* bekannt). Daß sie dabei zumindest bearbeitet wurde, zeigt sich darin, daß die Sinfonie neukomponiert wurde. Sie beginnt folgendermaßen:



Damit entbehren die Ausführungen bei Abert S. 219 zum Verhältnis der oben angeführten Sinfonie (von 1749) zur Einleitung des *Achille* (1. Fass., 1749) der Grundlage. Die Sinfonie von 1756 erschien ca. 1780 bei Cousineau in Paris im Druck (Exemplar *London BM*).

²⁴⁹ Sonneck a.a.O. Das gleiche Datum bei Loewenberg Sp. 210. Die Werkverzeichnisse geben nur „Karn.“ an.

²⁵⁰ Autograph in *Stuttgart LB*.

²⁵¹ Festgestellt auf Grund der Incipits der drei Sätze.

²⁵² *Washington LC* besitzt eine Kopie davon.

²⁵³ Hr. u. Trp. verdoppeln sich durchweg. In dieser Sinfonie wirken die Hr. auch im Mittelsatz mit.

Es handelt sich bei dieser Hs. um eine frühere Fassung der Oper, die ca. 1747 anzusetzen ist. Vgl. S. 431—440.

A: Sinfonie in *San Francisco SC* (Stimmen; ohne Trp.).

Die Sinfonie wurde auch für die Einleitung einer Kantate mit dem Textbeginn *Ove son? chi mi guida?* (Ms. *Schwerin LB*; Besetzung: Hr.²⁵⁴ / Ob. / Str.) verwendet. Vgl. S. 432, Anm. 200.

156

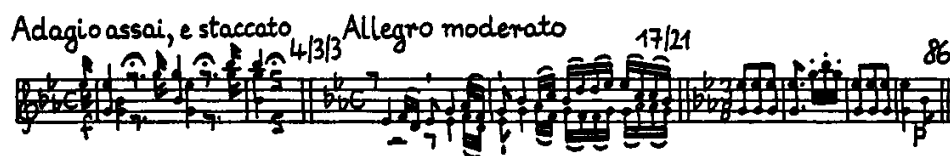
LA PASSIONE DI GESÙ CRISTO (Oratorio)

1749²⁵⁵, Rom / ?

Quelle: *München StB* (Rom)

—²⁵⁶

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr.²⁵⁷ / Va. / B.



A: Nach Green S. 24 findet sich die Sinfonie in *Rom Cons.* (nur Str.).

E: Das Oratorium hrsg. bei R. Bremner, London 1770, und bei Preston & Son, London 1790.

DEMETRIO (1749) s. Nr. 168

CATONE IN UTICA (1749) s. Nr. 169

MEROPE (1749) s. Nr. 171

²⁵⁴ Tp. im g2-Schl.

²⁵⁵ K. v. Fischer gibt im Art. *Passion*, MGG Bd. 10 (1962), Sp. 909, für dieses Oratorium ein Exemplar in *Florenz Cons.* mit der Jahreszahl 1742 an. Offenbar ist ihm eine Verwechslung mit dem Ms. von *Isacco* unterlaufen, das in dieser Bibliothek die genannte Jahreszahl trägt (vgl. S. 322). Die beiden Hss. der *Passione* in *Florenz Cons.* weisen kein Datum auf.

²⁵⁶ Die beiden Abschnitte *Adagio* und *Allegro* wechseln im Verlauf von Satz 1 ab. Ein Mittelsatz fehlt.

²⁵⁷ *Es*-Hr., aber wie *D*-Hr. notiert, also eine große Septime tiefer zu lesen. Vgl. die Bemerkung S. 575, Anm. 220. Während Jommelli sonst für die *Es*-Hr. auch in der Partitur den g2-Schlüssel beibehält, wodurch das *D*-Bild klar ersichtlich ist, versucht er hier offenbar, dieses Bild in die Tonart der Partitur — *Es* — einzuordnen (vgl. S. 53, Anm. 106), ein Versuch, der allerdings mißglückt ist. Statt des vorgezeichneten c2-Schlüssels müßte einer auf c3 stehen:



Die vorgezeichneten drei b der *Es*-Dur-Tonart richten sich auch nicht nach dem c2-Schlüssel, sondern stehen, als ob g2-Schlüssel vorgezeichnet sei (3./1. Linie, 2. Zwischenraum).

ACHILLE IN SCIRO

1. Fass., 30. Aug. 1749²⁵⁸, Wien / *Burgtheater*Quelle: *Wien NB* (Wien)

Satz 1/2 der *Sinfonia* sind der *Overture* zum *Artaserse* (2. Fass., 1749) entnommen (Satz 1 *Allegro di molto*). Trp. wirken hier nicht mit.²⁵⁹ Dagegen beteiligen sich Ob. und Hr. hier auch am Mittelsatz.²⁶⁰ Satz 1 ist gegenüber dem Vorbild etwas verändert, so u. a. am Schluß erweitert (64 C-Takte). Die Mittelsätze sind gleich gebaut. Satz 3 (in dessen zweitem Teil Ob. durch Fl. ersetzt):



A: Sinfonie in *Darmstadt LHB* (Ob. nicht notiert; Satz 1 *Allegro molto*) und in *Uppsala UB* / *Slg. Gimo* (Stimmen; Tempomärke Satz 1 *Allegro*, Satz 3 *Presto assai*).²⁶¹

EZIO (1749) s. Nr. 170

²⁵⁸ H. Kunz, *Höfisches Theater in Wien z. Zt. der Maria Theresia* (Diss. Wien 1954), in: *Jb. d. Ges. f. Wiener Theaterforschung* 1953/54, Wien 1958, S. 83, gibt irrtümlich den 20. Aug. an. Das richtige Datum geht aus einem Brief P. Metastasio vom 30. 8. 1749 eindeutig hervor. Vgl. Br. Brunelli (Hrsg.), *Tutte le opere di P. Metastasio*, Bd. 3, Mailand 1951, S. 423. Die 2. Fass. des *Achille* kam 1771 am T. *Aliberti* in Rom zur Aufführung. Ihr ging eine Sinfonie mit folgendem Incipit voran (nach Abert S. 385):



Das gleiche Incipit weist die Sinfonie zum *Fetonte* (1768; Oper hrsg. v. H. Abert in DDT 32/33), ein fast gleiches die zur *Arcadia conservata* (nähere Daten fehlen; Ms. *Paris Cons.*) auf.

²⁵⁹ Abert (S. 228) behauptet das Gegenteil.

²⁶⁰ Die Hr. sind in den beiden Wiener Opern Jommellis von 1749 tp. im g2-Schl. notiert, sicher ein Zugeständnis an Wiener Notierungsgewohnheiten.

²⁶¹ Vgl. den gedruckten Katalog S. 57.

CIRO RICONOSCIUTO

3. Fass.²⁶², Herbst 1749, Venedig / ?Quelle: *Berlin StB*²⁶³ (Venedig)²⁶⁴

Die *Ouverture* (B: 2 Hr. / Str.²⁶⁵) geht auf die Einleitung zum *Antigono* zurück (1747?), sie benutzt also indirekt Sätze aus den Sinfonien zu *Didone* (1. Fass.) und *Eumene* (2. Fass.; beide 1747). Allerdings sind die Sätze um einen Ganzton nach unten, also nach *D*- bzw. *G*-Dur transponiert. Mit der Vorlage stimmt der Mittel- und weitgehend auch der Schlußsatz überein (44 Takte; lediglich der offene Übergang der *Antigono*-Sinfonie in das erste Rezitativ ist zugunsten eines Ganzschlusses verändert worden). Für den Anfangssatz dagegen bildet der erste Satz der Vorlage nur einen Anknüpfungspunkt. Es entsteht im großen und ganzen ein neues Stück von 152 Takten ($\frac{2}{4}$ -Takt). Tempomarken: *Allegretto* — *Andante* — *Allegro*.

²⁶² Die Werkverzeichnisse geben für die vorliegende Oper nur eine Fass., die von 1744, an. Vgl. S. 578, Anm. 230.

²⁶³ Bestände der Amalien-Bibliothek. Möglicherweise stammt die Hs. aus J. Fr. Reichardts Besitz. Vgl. E. L. Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1812–14, ND Graz 1966, Sp. 218, bzw. J. Fr. Reichardt, *Musikalische Monatsschrift*, Viertes Stück, Berlin 1792, S. 79 (abgedruckt im Ergänzungsband zum Nachdruck von Gerbers Lexika, Graz 1969).

²⁶⁴ Gleicher Schreiber wie in der Hs. des angeblich von Vinci stammenden Oratoriums *Gionata* (vgl. o. S. 449). Das Ms. wurde von G. Baldan, dem Schreiber des Titelblatts, auf den Namen Leos mit den fingierten Daten *In Milano l'anno 1737* gefälscht. Da die Hs. in Venedig geschrieben ist und die Sinfonie auf die Einleitung zu Jommellis *Antigono* (1747?) zurückgeht, ist es kaum zweifelhaft, daß das Ms. die angegebene Fass. von 1749 repräsentiert (Libretto s. Katalog *Bologna Cons.*, Bd. 5/1, hrsg. v. U. Sesini, Bologna 1943, S. 253). Die Datierung zwischen *Achille* und *Didone* (2. Fass., 1749) ergibt sich aus einem Brief Metastasios vom 12. 11. 1749 (Ed. Brunelli S. 444).

²⁶⁵ Die für Jommelli in dieser Zeit ungewöhnliche alte Partituranordnung rührt vermutlich von einer in fälschender Absicht getätigten bewußten Veränderung der originalen Anordnung her. Offenbar sollte der Hs., die wohl erst im letzten Viertel des 18. Jhs. hergestellt wurde, der Anstrich eines gewissen Alters gegeben werden. Dieser Eindruck konnte u. a. auch durch die für Italien damals bereits unmoderne alte Partituranordnung erweckt werden.

159

DIDONE ABBANDONATA

2. Fass.²⁶⁸, 8. Dez. 1749, Wien / *Burgtheater*

Quelle: *Wien NB* (Wien)

*Sinfonia*²⁶⁷

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.



A: Sinfonie in *Uppsala UB* / *Slg. Gimo* (2 Exemplare in Stimmen, ohne Ob.).²⁶⁸ Sie wird im *Katalog Breitkopf* Teil 1 (Leipzig 1762), S. 19, angeboten.

ISACCO FIGURA DEL REDENTORE s. Nr. 141

L'UCCELLATRICE (1750) s. Nr. 172

160

CAIO MARIO

2. Fass., Karn. 1751, Bologna / *T. Formagliari*²⁶⁹

Quelle: *Lissabon Ajuda* (Bologna)

Ouvertur

B: 2 Hr. / 2 Ob. / Str.



²⁶⁸ Die 3. Fass. kam am 11. Febr. 1763 in Stuttgart zur Aufführung, wobei eine Sinfonie mit folgendem Beginn vorausging (nach Abert S. 310):



Diese Einleitung wurde für die *Armida abbandonata* (1770, Neapel) wiederverwendet, was Abert nicht bemerkt hat (vgl. Jommelli S. 381 ff.). Eine vollständige Partitur der 3. Fass. der *Didone* besitzt *Wien NB* (Ms. 16488). Abert kannte nur eine fragmentarische Stuttgarter Hs. (LB), die nach der 4. Szene des zweiten Aktes abbricht.

²⁶⁷ Im dritten Teil des dritten Satzes wurden vom Kopisten zwei Takte übersehen, so daß in Wirklichkeit nur 66 Takte notiert sind. Vgl. S. 407, Anm. 158.

²⁶⁸ Vgl. den gedruckten Katalog S. 57.

²⁶⁹ Daten nach Ricci S. 466. Die Werkverzeichnisse kennen nur die Fass. von 1746.

Die Einleitung ist einsätzig (die darauf folgende *Marchia* stellt wohl einen Aufzugsmarsch dar und gehört somit nicht zur Sinfonie). Sie stammt nicht von Jommelli. Vgl. S. 485 f. Die Bologneser Bearbeitung des *Caio Mario* dürfte demnach nicht von Jommelli selbst vorgenommen worden sein, sondern von irgendeinem in Bologna ansässigen Komponisten herrühren.

161

IFIGENIA IN AULIDE

9. Febr. 1751, Rom / T. Argentina

Quelle: *London KML* (Rom)

Sinfonia

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. u. Trp. /
Va. / B.



A: Sinfonie in *Brüssel Cons.* (Stimmen; Satz 1 *Allegro assai*). Ein Stimmensatz befand sich in der Sammlung aus Château Colbert de Seignelay.²⁷⁰

E: *Sei Overture a piu stromenti composte da vari autori . . . 3a dell sign. Jomelli . . . Opera sesta*, Paris 1758 (Vernadé; Stimmen, Hr. / Str.; Satz 1 *Allegro con spirito*).²⁷¹

162

IPERMESTRA

1751, Spoleto / ?

Quelle: *Neapel Cons.* (?)

—

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.²⁷²



A: Sinfonie in *Brüssel Cons.* (Stimmen; Satz 1 *Allegro assai*), in *Genua Cons.* (2 Exemplare in Stimmen; das eine mit den Tempomarken *Allegro* —

²⁷⁰ Vgl. zu dieser Sammlung S. 509, Anm. 9.

²⁷¹ Exemplar *Agen*. Vgl. RISM Bd. B II, S. 276. Das dort angegebene Exemplar in *Paris Cons.* war laut Mitteilung nicht aufzufinden.

²⁷² In dieser Sinfonie wirken auch im Mittelsatz Ob. und Hr. mit.

Andante — *Presto*²⁷³), in *San Francisco SC* (Stimmen) und in *Schwerin LB* (Partitur und Stimmen).²⁷⁴

E: *Six overtures in 8 parts . . . by sig. . . . Jommelli . . . sixth collection* (Nr. 5 der Slg.), London 1764 (Walsh; Stimmen; Satz 1 *Allegro*).²⁷⁵

163

TALESTRI

28. Dez. 1751, Rom / *T. delle Dame*

Quelle: *Montecassino* (Autograph²⁷⁶)

*Apertura*²⁷⁷

B: VV. / 2 Ob. / 2 Trp. / 2 Hr.²⁷⁸ /
Va. / B.



A: Sinfonie in *San Francisco SC* (Stimmen; ohne Trp.) und in *Schwerin LB* (Part. und Stimmen, mit Pk.; Satz 1 *Allegro assai*).²⁷⁹ Sie wird im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 1 (Leipzig 1766), S. 12, angeboten (2 Hr. / Str.).

W: *Semiramide riconosciuta* (2. Fass., 1753)

E: s. unter *Ipermestra* (1751), Nr. 6 der Slg. (Satz 1 *Allegro spiritoso*).

164

ATTILIO REGOLO

8. Jan. 1753²⁸⁰, Rom / *T. delle Dame*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi)

²⁷³ Die Tempomarken des anderen Exemplars sind mir nicht bekannt.

²⁷⁴ Festgestellt auf Grund des im Katalog *Schwerin LB*, Bd. 1, S. 427, mitgeteilten Incipits von Satz 1.

²⁷⁵ Exemplar *Oxford Bodl.* Vgl. RISM Bd. B II, S. 278.

²⁷⁶ Bisher nicht bekannt.

²⁷⁷ Bei einer späteren Überarbeitung wurde Satz 1 auf 81, Satz 2 auf 17 C-Takte gekürzt. Vgl. S. 372 u. S. 388.

²⁷⁸ Notiert wie D-Nr. (g2-Schl. o. Vz.), also eine Quint tiefer zu lesen. Vgl. S. 575, Anm. 220.

²⁷⁹ Festgestellt auf Grund des Incipits von Satz 1 im Katalog *Schwerin LB*, Bd. 1, S. 428.

²⁸⁰ Genaues Datum nach Loewenberg Sp. 220.



A: Sinfonie in *Berlin DStB* (Satz 1 *Presto*), *Brüssel Cons.* (Stimmen; Satz 1 *Allegro spiritoso*), *Genova Cons.* (2 Exemplare in Stimmen; das eine mit den Tempomarken *Allegro spiritoso* — *Andantino* — *Allegro assai*, das andere mit *Allegro* für Satz 1²⁸²; dieses zweite Exemplar weist keine Trp. auf), *Madrid BN* (Stimmen, ohne Trp. / Ob.; Tempomarken *Allegro* — *Andante* — *Presto*)²⁸³, *Schwerin LB* (Stimmen, ohne Trp.) und in *Regensburg T & T* (unter dem Namen Pokornys²⁸⁴). Das Exemplar der *Attilio*-Sinfonie in *Darmstadt LHB* (Stimmen; zu den oben angegebenen treten noch 2 Fl. und Pk.; Tempomarken *Allegro spiritoso* — *Andante* — *Presto*) gehört zu den Kriegsverlusten dieser Bibliothek.²⁸⁵ Der *Katalog Breitkopf* bietet die Sinfonie im Suppl. 1 (Leipzig 1766) an (Stimmen, ohne Ob. / Trp.).

W: *Demofoonte* (2. Fass., 1753)

E: VI *Ouverture a piu stromenti, composte da varri autori 1^o. dell sigr. Jomelli . . . Opera seconda*, Paris ca. 1755 (Vernadé; Stimmen, 2 Hr. / Str.).²⁸⁶ — *Six Favourite overtures in 8 parts from the late Italian operas . . . compos'd by sigr. . . . Jommelli* (Nr. 5 der Slg.), *Publish'd by Mr. Agus*, London 1762 (Walsh; Stimmen; Satz 1 *Allegro*).²⁸⁷

²⁸¹ Hr. u. Trp. verdoppeln sich durchweg.

²⁸² Die Tempomarken für Satz 2/3 sind mir nicht bekannt.

²⁸³ Satz 2 zählt nur 37 Takte, die Sinfonie geht somit auf die Wiederverwendung der Einleitung zurück. Vgl. unter *Demofoonte*.

²⁸⁴ Vgl. J. LaRue, *Major and Minor Mysteries of Identification in the 18th Century Symphony*, in: *JAMS* 13 (1960), S. 192. LaRue gibt als einen weiteren Fundort der *Attilio*-Sinfonie *Cambridge FM* an.

²⁸⁵ Für *Madrid BN* lag mir die Violastimme vor. *Schwerin LB* festgestellt auf Grund des im Katalog Bd. 1, S. 427, zitierten Incipits von Satz 1.

²⁸⁶ Exemplar *Stockholm KMA*. Vgl. *RISM* Bd. B II, S. 276.

²⁸⁷ Exemplar *London RAM*. Vgl. *RISM* Bd. B II, S. 174. Für diese Sinfonie ist ausdrücklich angegeben, daß sie dem *Attilio* entnommen ist.

165

DEMOFOONTE

2. Fass., Karn. 1753²⁸⁸, Mailand / *Regio Ducal Teatro*

Quelle: *Neapel Cons.* (Autograph)²⁸⁹

Die Sinfonie (unbezeichnet) ist eine Wiederverwendung der *Introduzione* zum *Attilio Regolo* (1753). Trp. u. Hr. sind hier auf getrennten Systemen notiert und teilweise individuell geführt. Satz 1 ist mit *Allegro spiritoso*, Satz 3 mit *Allegro assai* überschrieben. Im Mittelsatz zeigen Klammern einer

²⁸⁸ Die Widmung des Librettos (Sonneck S. 361) datiert vom 27. Jan. Abert, Jommelli S. 3 u. 80, und nach ihm die Werkverzeichnisse kennen als 2. Fass. erst die Aufführung dieser Oper am 11. Febr. 1764 in Stuttgart, die aber bereits die dritte Bearb. dieses Stoffes darstellt. Die Sinfonie dieser Fass. hat folgendes Incipit (Autograph in *Stuttgart LB*):



In der 4. Fass. kam der *Demofoonte* am 4. Nov. 1770 in Neapel/T. S. Carlo zur Aufführung (vgl. Abert S. 91; in den Werkverzeichnissen nicht angegeben), wobei eine Sinfonie mit folgendem Incipit voranging (Ms. *Lissabon Ajuda*; Sinfonie in hs. Stimmen in *Neapel Cons.*, Ms. 4047 = früher 32.7.3):



In *Lissabon Ajuda* findet sich eine Hs. einer Oper *Imeneo in Atene*, die im Katalog, hrsg. v. Mariana A. Machado Santos, Bd. 4, Lissabon 1961, S. 117, Porpora zugeschrieben wird (unter Hinzusetzen eines Fragezeichens). Da die Sinfonie dieser Oper das gleiche Incipit aufweist wie die Einleitung der eben angeführten 4. Fass. des Jommellischen *Demofoonte* (vermutlich stimmen beide Einleitungen überein), darf es als sicher angenommen werden, daß die fragliche Hs. nicht Porporas Werk von 1726 (vgl. Nr. 17), sondern die Oper Jommellis vom 4. Nov. 1765 (Stuttgart) repräsentiert, von der bisher keine Quelle bekannt war (vgl. Abert S. 5). Ebenfalls in *Lissabon Ajuda* liegt eine weitere Fass. des *Demofoonte*, deren Sinfonie so beginnt:



Sie stimmt, den Incipits der ersten Sätze nach zu schließen, mit den Einleitungen zur *Semiramide riconosciuta* (3. Fass., 1762; vgl. S. 593, Anm. 292) und zur *Ifigenia in Tauride* (1771; Incipit bei Abert S. 394 f.) überein. Vielleicht wurde diese Fass. des *Demofoonte* für die Aufführung der Oper in Ludwigsburg am 11. Febr. 1765 verwendet (vgl. Abert S. 80; die Werkverzeichnisse kennen diese Fass. nicht).

²⁸⁹ Daß es sich bei dieser Hs. um die Fass. der Oper aus dem Jahre 1753 handelt, unterstreicht die Tatsache, daß die Einleitung eine Wiederverwendung der Sinfonie des zeitlich unmittelbar benachbarten *Attilio Regolo* darstellt.

späteren Überarbeitung eine Kürzung auf 37 Takte an (vgl. S. 400). Die Hs. der Sinfonie in *Madrid BN* (vgl. unter *Attilio*) gibt diesen Satz derart verkürzt wieder.

166

BAIAZETTE

1753, Turin / *T. Regio*

Quelle: *Neapel Cons.* (Neapel; Kopie von G. Sigismondi)

Sinfonia

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. u. Trp. / Va. / B.



A: Sinfonie in *Madrid BN* (Stimmen, ohne Trp. / Ob.; Satz 3 *Allegro*).²⁹⁰
Sie wird im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 1 (Leipzig 1766), S. 13, angeboten (Stimmen, ohne Ob. / Trp.).

167

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA

2. Fass., 1753²⁹¹, Piacenza / ?

Quelle: *Lissabon Ajuda* (?)²⁹²

Die *Overtuer* ist eine Wiederverwendung der ungekürzten Fass. der *Aper-tura* zum *Talestri* (1751), doch fehlen hier Systeme für Ob. und Trp. Satz 1 entbehrt einer Tempomärke.

ANTIGONO s. Nr. 152

²⁹⁰ Festgestellt nach der mir vorliegenden Violastimme.

²⁹¹ Abert und den Werkverzeichnissen ist diese Fass. unbekannt. Ein Libretto läßt sich freilich nicht nachweisen, doch gehen die Aufführungsdaten aus Zusätzen bei hs. erhaltenen Arien aus der *Semiramide riconosciuta* eindeutig hervor. Vgl. z. B. die Kataloge *London KML*, hrsg. v. Hilda Andrews, London 1929, Bd. 2, S. 103, und *Neapel Cons.*, hrsg. v. G. Gasperini u. Fr. Gallo, Parma 1934 (AMI X/2), S. 495. Auch Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Neapel 1840, S. 90, gibt für 1752/53 und Piacenza eine Oper Jommellis unter diesem Titel an.

²⁹² Daß die vorliegende Hs. die Fass. von 1753 wiedergibt, unterstreicht schon die Wiederverwendung der Sinfonie des zeitlich nahestehenden *Talestri* (1751). Das Ms. ist darüber hinaus ausdrücklich für 1753 und Piacenza datiert. Das Autograph

—

B: VV. / 2 Ob. / 2 Hr. / Va. / B.



A: Sinfonie in *Brüssel Cons.* (Stimmen; Satz 1 *Allegro molto*) und in *San Francisco SC* (Stimmen, ohne Ob.). Sie wird im *Katalog Breitkopf*, Suppl. 1 (Leipzig 1766), S. 13, angeboten.

dieser Fass. stellt vielleicht die Hs. *Neapel Cons.* 1.6.31 (früher 14.3.14/15) dar. Hier sind allerdings die Sinfonie (einsätzig) und das erste Blatt des Anfangsrezitativs nicht von Jommelli geschrieben. Sie scheinen vielmehr später hinzugefügt worden zu sein. Der einzelne Satz zu Beginn der Hs. mit dem Incipit:



entstammt einer Sinfonie innerhalb einer Messe Jommellis (Ms. *Neapel Cons.* 22.6.4) aus den letzten Lebensjahren des Meisters, die für den port. Hof bestimmt war (Kat. *Neapel Cons.* S. 123: *Messa . . . per la Real Capella di S. M. Fedelissima* [i. e. der port. König] *l'anno 1772 . . .*). Vgl. den Vermerk G. Sigismondis, der die Hs. 1776 von einem Verwandten Jommellis erwarb, auf der Titelseite: *Questa Sinfonia è il primo Allegro di quella fatta in mezzo alla messa di Portogallo*. Eigenartig für Jommelli ist die alte Partituranordnung: 2 Hr. (tp. im g2-Schl.) / 2 Ob. / Str. Ob dieser einzelne Satz von Jommelli selbst an die Spitze dieser Oper gesetzt wurde, bezweifle ich. Vielmehr dürfte er seinen Platz der Geschäftstüchtigkeit des Verkäufers der Hs. verdanken, der wohl das am Anfang beschädigte Autograph „vervollständigen“ wollte. Jommelli brachte die *Semiramide riconosciuta* noch einmal auf die Bühne, u. zw. am 11. Febr. 1762 in Stuttgart (vgl. Abert S. 78; in den Werkverzeichnissen nicht angegeben; Libretto bei Sonneck S. 986 f.). Nach dem Libretto handelte es sich um eine Neufassung, also um die dritte Fassung: *La musica è novamente composta . . .* Eine Partitur dieser Aufführung ist nicht bekannt, doch weist Kade im Katalog *Schwerin LB* Bd. 1, S. 427, eine *Sinfonia dell'Opera Semiramide* (Part. u. St.) aus, die offenbar zur 3. Fass. gehört. Das Incipit:



läßt vermuten, daß die Sinfonie später für eine *Demofonte*-Aufführung sowie für die *Ifigenia in Tauride* (1771) wiederverwendet wurde. Vgl. S. 591, Anm. 288.

²⁹³ Titelblatt und erste Seite der Sinfonie als Faksimile in *Enciclopedia della musica* Bd. 2, Tf. CCLIII zw. S. 506/07, Abb. 2, und Tf. CCLIV ebda., Abb. 1.

E: *Sei Overture a piu strumenti. Composte da vari autori . . . 5a dell sig. Jomelli . . . Opera VII*, Paris ca. 1760 (Bayard; Stimmen, Hr. / Str.; Satz 1 *Allegro*).²⁹⁴

Zur Datierung:

Die Datierung dieser Oper (sowohl der Erstaufführung als auch der Fassung des vorliegenden Autographs) ist schwierig, obwohl sie auf den ersten Blick einfach erscheint. Steht uns doch im erhaltenen Libretto eines der zuverlässigsten Hilfsmittel zur Verfügung. Dieses Libretto gibt als Daten *Regio-Ducal Teatro di Parma la primavera dell'anno 1749 an*.²⁹⁵ Dieses Datum kann aber auf keinen Fall richtig sein. Aus einem Brief Metastasios an Fari-nelli in Madrid vom 15. Sept. 1750²⁹⁶ geht hervor, daß Jommelli erst einige Zeit zuvor das Textbuch zum *Demetrio* erhalten hatte und zum ersten Mal daran arbeitete; d. h. am 15. 9. 1750 war diese Oper von Jommelli weder vollständig komponiert noch jemals vorher aufgeführt worden.²⁹⁷ Wie wir aus anderen Briefen Metastasios erfahren — auch beim eben zitierten ist es zwischen den Zeilen zu lesen —, war der *Demetrio* offenbar für Spanien, für Madrid vorgesehen.²⁹⁸ Wenn nun Loewenberg Sp. 210 f. für diese Oper eine Aufführung „Madrid, Buen Retiro 23. Sept. 1751“ angibt²⁹⁹, so bin ich mir ziemlich sicher, daß wir damit die Erstaufführung des Jommelli-schen *Demetrio* vor uns haben. Wie ist aber dann das oben zitierte Libretto zu verstehen? Wir werden darauf zurückkommen.

Das vorliegende Autograph der Oper weist auf dem Titelblatt darauf hin, daß es das Exemplar der Aufführung in Parma darstellt: *In Parma la Primavera dell'Anno 1769*. Dieser Eintrag rührt von Jommellis Hand.³⁰⁰ Eigen-

²⁹⁴ Festgestellt nach den Hornstimmen in *München StB*. Vgl. RISM Bd. B II, S. 277. Das dort angegebene Exemplar *Paris Cons.* war nicht aufzufinden, so daß laut RISM nur noch das Exemplar *München StB*, das nur die Hornstimmen überliefert, übrigbleibt. Doch scheint sich der Druck auch in *Montecassino* erhalten zu haben, was RISM offenbar entgangen ist. Vgl. E. Dagnino, *L'archivio musicale di Montecassino*, in: *Casinensia* 1929, Bd. 1, S. 293, Anm. 1.

²⁹⁵ Vgl. den Katalog *Bologna Cons.*, Bd. 5/1, hrsg. v. U. Sesini, Bologna 1943, S. 253.

²⁹⁶ Ed. Brunelli S. 566.

²⁹⁷ A.a.O.: „Il Jommelli mi scrisse tempo fa d' aver ricevuto un atto del *Demetrio*, e era contentissimo. Alcune settimane sono mio fratello da Roma mi assicurò d' aver sentito dal medesimo il duetto: onde è certo che lavorava.“

²⁹⁸ Vgl. Briefe vom 1. 8., 20. 9. 1750 und vom 9. 1. 1751; Ed. Brunelli S. 555, 568 und 614 f. Ferner einen weiteren Brief vom 15. 9. 1750 an seinen Bruder in Rom; Ed. Brunelli S. 563.

²⁹⁹ Leider ist — wie immer — keine Quelle genannt.

³⁰⁰ Was Abert bestreitet; vgl. Jommelli S. 55. Anna Mondolfi gibt im Werkverzeichnis MGG, wohl in Unkenntnis des zitierten Librettos, als Datum der Erstaufführung „4. Nov. 1753 Mannheim“ an und deutet die als autograph erkannte

artig ist freilich das späte Datum, das, abgesehen davon, daß es mit dem dazugehörigen Libretto nicht übereinstimmt, schon deshalb unwahrscheinlich ist, weil die Sinfonie um 1760 bereits gedruckt vorlag und 1766 im *Katalog Breitkopf* angeboten wurde. Zwar muß diese gedruckte Sinfonie nicht unbedingt dem *Demetrio* entnommen sein, sondern kann einer Oper entstammen, deren Einleitung später für den *Demetrio* wiederverwendet wurde. Doch lehrt die Erfahrung, daß bereits im Druck vorliegende Sinfonien nicht mehr wiederverwendet wurden, aus begreiflichen Gründen nicht mehr wiederverwendet werden konnten. Somit engt sich die mögliche Zeitspanne für die Datierung der Aufführung in Parma auf die Jahre 1751 bis ca. 1760 ein, die Aufführung ist also vermutlich in den 50er-Jahren anzusetzen.

Weshalb steht dann in der autographen Bemerkung der Partitur das Datum 1769? Hat sich Jommelli selbst verschrieben? Dies ist wohl ausgeschlossen, wenn man bedenkt, daß der Komponist die Partitur im Hinblick auf eine unmittelbar bevorstehende Aufführung betitelte und datierte. Eine genaue Untersuchung der fraglichen Jahreszahl ergibt nun, daß sie nur bedingt als autograph anzusehen ist; sie ist korrigiert worden, und zwar in der Zahl, in der sie nicht mit dem dazugehörigen Libretto übereinstimmt, in der Zehnerstelle.³⁰¹ Soweit dies auf einem Mikrofilm zu sehen ist, stand an dieser Stelle ursprünglich eine 5, also jenes Jahrzehnt, das wir schon in anderem Zusammenhang als das wahrscheinliche für die Aufführung in Parma angesehen haben. Somit wird die Fassung des Autographs im Frühjahr 1759 in Parma zur Aufführung gelangt sein. Das Datum des Librettos 1749 muß dann als Druckfehler angesehen werden, der leicht verständlich ist: Der Setzer hat versehentlich eine unmittelbar benachbarte Type genommen, der Fehler wurde nicht ausgemerzt.

Die Sinfonie des *Demetrio* gehört somit nicht mehr in den zeitlichen Rahmen der vorliegenden Arbeit und wurde deshalb nicht besprochen. Ob sie

Bemerkung auf dem Titelblatt der Partitur so, daß sie sich „offensichtlich auf eine spätere Aufführung“ bezieht (die Mannheimer Aufführung ist durch das erhaltene Libretto belegt; vgl. Sonneck S. 356). Im Werkverzeichnis EdS reiht Frau Mondolfi den *Demetrio* dann nach obigem Libretto unter 1749 ein und muß nun natürlich zum Datum 1769 der Partitur Stellung nehmen. Dies geschieht so, daß sie die Bemerkung auf dem Titelblatt nun doch nicht als autograph ansieht — wohl nach Abert — und im Datum 1769 einen Schreibfehler erblickt: „la nota apposta da altra mano sulla partitura autografa . . . reca un evidentissimo lapsus calami: 1769 in luogo di 1749“ (der Eintrag für die Mannheimer Aufführung wäre nun, da diese nicht als Zweitfassung gekennzeichnet ist, zu tilgen, was wohl durch ein Versehen nicht geschehen ist).

³⁰¹ Auf die Tatsache der „Verbesserung“ weist schon G. Sigismondi hin, der die Partitur von einem Verwandten Jommellis erwarb (Bemerkung auf dem Titelblatt). Er setzte zum Datum das Notabene *sta accomodato*, „ist verbessert“. Dieser Hinweis auf die Änderung der Jahreszahl wurde bisher offenbar übersehen.

schon den Aufführungen von 1751 und 1753 vorangegangen ist, kann ich nicht entscheiden. Es ist jedoch die Gepflogenheit Jommellis, für eine nach Jahren erfolgte Neufassung eines Werkes auch eine neue Sinfonie zu schreiben.³⁰²

*

Sinfonien unrichtiger und zweifelhafter Zuschreibung³⁰³:

169

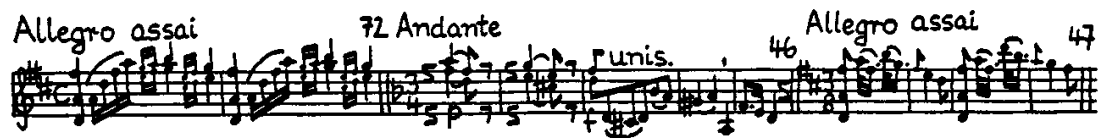
CATONE IN UTICA

16. April 1749³⁰⁴, Wien / *Burgtheater*

Quelle: *Wien NB* (Wien)

Sinfonia

B: 2 Trp.³⁰⁵ / Pk. (auf c / G) / 2 Ob / Str.



Diese Oper ist ein Pasticcio, die Sinfonie stammt von G. Chr. Wagenseil. Vgl. S. 470—483.

170

EZIO

angeblich 3. Fass., 4. Okt. 1749, Wien / *Schloßtheater* Schönbrunn³⁰⁶

Quelle: *Wien NB* (Wien)

³⁰² P. E. Ferrari, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dal 1628 al 1883*, Parma 1884, verzeichnet auf S. 32 den Jommellischen *Demetrio* zunächst für 1752/53, verbessert aber in den Zusätzen (S. 338) auf 1749. Leider hilft uns dieser Hinweis nicht weiter, da keine Quellen genannt werden. Möglicherweise basiert Ferraris Wissen nur auf jenem Libretto. Im Art. *Parma*, EdS Bd. 7 (1960), Sp. 1687 (Verfasser: Angiola M. Bonisconti und M. Corradi Cervi), wird Jommellis *Demetrio* unter 1753 aufgeführt.

³⁰³ Die *Simphonie nouvelle a quatre del Signor Niccolò Jomelli Maestro di musica in Napoli*, Paris ca. 1748 (Boivin, Exemplar in *Paris Cons.*; hs. unter Jommellis Namen in *Stockholm KMA*) gehört in Wirklichkeit G. B. Sammartini. Vgl. Bathia D. Churgin, *The Symphonies of G. B. Sammartini*, Diss. Harvard University, Cambridge/Mass. 1963, Incipitkatalog S. 25 f.

³⁰⁴ Genaues Datum bei Kunz, Druck S. 83.

³⁰⁵ *Clarini*, tp. im g2-Schl. notiert.

³⁰⁶ Die Werkverzeichnisse geben als Erstaufführungsort das *Burgtheater* an (nach der Titelaufschrift der Partitur). Die Oper wurde indessen am 4. 10. zuerst in Schönbrunn gegeben und erst am 14. 10. ins *Burgtheater* übernommen. Vgl. Kunz a.a.O. Loewenberg nennt Sp. 197 ebenfalls schon den richtigen Aufführungsort.

Sinfonia

B: VV. / 2 Ob. / 2 Trp.³⁰⁷ / Va. /
Pk. (c / g) / B.³⁰⁸



Diese Oper stammt einschließlich der Sinfonie nicht von Jommelli, sondern von A. Bernasconi. Vgl. S. 470—483.

CAIO MARIO (Fass. von 1751) s. Nr. 160

ISACCO FIGURA DEL REDENTORE s. Nr. 141

171

MEROPE

angeblich 2. Fass., 13. Juni 1749³⁰⁹, Wien / *Burgtheater*

Quelle: *Wien NB* (Wien)³¹⁰

Sinfonia

B: 2 Hr.³¹¹ / 2 Ob. / Str.



Diese Oper ist ein Pasticcio, für das u. a. auch Stücke aus Jommellis *Merope* von 1741 verwendet wurden. Die Sinfonie stammt von G. Chr. Wagenseil. Vgl. S. 470—483.

172

L'UCCELLATRICE

6. Mai 1750, Venedig / T. S. *Samuele*³¹²

³⁰⁷ Tp. im g2-Schl.

³⁰⁸ In Satz 3 wirken auch 2 Fl. mit.

³⁰⁹ Genaues Datum bei Kunz a.a.O.

³¹⁰ Zu den Hss. *München StB* und *London BM* von Jommellis *Merope* vgl. o. S. 573, Anm. 208.

³¹¹ Tp. im g2-Schl.

³¹² Intermezzi zu D. Teradellas' *Imeneo in Atene*.

Incipits bei Abert, Jommelli S. 424 f., nach dem Exemplar *Brüssel Cons.* (*Il parataio*, eine Umarbeitung der Intermezzi für Paris).

*Sinfonia*³¹³

B: 2 Hr. / 2 Ob. / Str.³¹⁴



Die Sinfonie wurde den Intermezzi für die Aufführungen in Paris (seit dem 23. Sept. 1753) vorangestellt. Sie ist J. A. Hasses *Demofoonte* (1. Fass., 1748 in Dresden) entnommen. Vgl. S. 483 ff.

E: s. unter *Leo, I viaggiatori* (Nr. 135), Nr. 3 der Slg. (Satz 3 *Allegro*).³¹⁵

*

Nicht identifizierte Sinfonien und Sinfonien nach 1753 von Jommelli in Einzelüberlieferung:

Von den systematisch erfaßten Sinfonien Jommellis, die in Handschriften oder Drucken einzeln überliefert sind, ließen sich nicht alle mit einer der oben katalogisierten Einleitungen identifizieren. Dies kann daran liegen, daß die eine oder andere Sinfonie zwar einer Oper Jommellis vor der Stuttgarter Zeit entstammt, daß wir aber die Zugehörigkeit deswegen nicht feststellen können, weil von der betreffenden Oper bisher keine Partitur bekanntgeworden ist. In der Regel dürften diese Sinfonien für mich jedoch deswegen nicht identifizierbar gewesen sein, weil sie Bühnenwerken nach 1753 angehören, deren Sinfonien ich nur zu einem geringen Teil kenne. Um den Katalog für Jommelli abzurunden, führe ich diese „überzähligen“ Sinfonien sowie diejenigen Sinfonien in Einzelüberlieferung, die nachweislich einer Oper nach 1753 angehören, im folgenden kurz auf. Vorausgeschickt sei der Hinweis, daß die Aufzählung solcher einzeln in Handschriften und Drucken überlieferten Sinfonien notgedrungen lückenhaft sein muß, da dieses Quellenmaterial bibliographisch kaum erfaßt ist. Innerhalb von RISM steht bislang nur eine Veröffentlichung für die Sammeldrucke des 18. Jahrhunderts zur Verfügung (Bd. B II), während entsprechende Bände für Individualdrucke sowie für Handschriften noch fehlen. Einzeln in Handschriften und Individual-

³¹³ Taktzahlen nach Livingston S. 122: 87/51/94.

³¹⁴ Im Mittelsatz wirken nach Abert S. 425 solistische Flöten mit.

³¹⁵ Festgestellt auf Grund der mir vorliegenden Hornstimmen dieser Ed. Vgl. den Katalog *Schwerin LB* Bd. 2, S. 188. Zu den Einleitungen der in Paris Anfang der 50er-Jahre aufgeführten Intermezzi vgl. S. 457 ff. u. 468 f.

drucken überlieferte Sinfonien können von mir deshalb nur insoweit namhaft gemacht werden, als mir solche Quellen über gedruckte Bibliothekskataloge oder über andere Behelfe irgendwie bekanntgeworden sind. Auch die nicht identifizierten Incipits aus dem *Katalog Breitkopf* werden im folgenden angeführt.³¹⁶

a) einzeln in Handschriften überlieferte Sinfonien

173

Basel UB



Partitur.³¹⁷ Sinfonie zum *Creso* (1757); vgl. das Incipit bei Abert, Jommelli S. 349. Teildruck (KIA) von Satz 1 bei R. Sondheimer, Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie, AfMw 4 (1922), S. 128 f.

Vgl. auch *Brüssel Cons.*, *Madrid BN*, *Schwerin LB*, *Katalog Breitkopf* Suppl. 2.

174

Berlin DStB

Sign. *Thouret* Nr. 2459. Diese Sinfonie ist nicht mehr überprüfbar, da sie laut Auskunft „offensichtlich zu den Kriegsverlusten zu zählen“ ist.

175—178

Brüssel Cons.

1.



³¹⁶ Incipits, soweit nichts anderes vermerkt, brieflich mitgeteilt. Sie geben hier stets die ersten Takte der ersten Violine wieder. Soweit nichts anderes angegeben, handelt es sich um Stimmen.

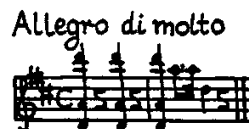
³¹⁷ Incipit im Katalog *Basel UB*, hrsg. v. E. Refardt, Bern 1957 (Publ. d. Schweizerischen Musikf. Ges. II/6), S. 28.

2. = Sinfonie zum *Creso* (1757); vgl. *Basel UB* (Tempomärke hier *Allegro assai*).

3.



4.



Vgl. auch *Rom DP*, *San Francisco SC*, *Katalog Breitkopf* Teil 1, S. 19.

179/180

Darmstadt LHB

1.



Partitur³¹⁸

2. = Sinfonie zur *Didone abbandonata* (3. Fass., 1763); vgl. S. 587, Anm. 266 (Tempomärke hier *Allegro*).

181—183

Genua Cons.

1.



Sinfonie zur *Cerere placata* (1772), eine Wiederverwendung der sog. *Grafen-ecker Sinfonie* (s. o. S. 487, Anm. 1).³¹⁹

Vgl. auch die Ed. von Bossler unter *Individualdrucke*.

³¹⁸ Die dazugehörigen Stimmen gingen laut Mitteilung im Krieg verloren.

2.



Sinfonie zu *L'Olimpiade* (1761).³²⁰

3.



Vgl. dazu die Sinfonie zum *Demetrio*, Incipits Nr. 168.

Die gleiche Sinfonie im Druck RISM Bd. B II, S. 283, Eintrag 6 / Nr. 2.
Siehe unter *Sammeldrucke*.

184

Madrid BN

= Sinfonie zum *Creso* (1757); vgl. *Basel UB*.³²¹

185—195

Neapel Cons.

In hs. Einzelüberlieferung die Sinfonien zu³²²

1. *Achille in Sciro* (2. Fass., 1771); Incipit S. 585, Anm. 258.
2. *Armida abbandonata* (1770); Incipit S. 587, Anm. 266.
3. *Cerere placata* (1772; Partitur und Stimmen); Incipit siehe unter *Genua Cons.*

³¹⁹ Die Zugehörigkeit der Sinfonie ist in der Handschrift angegeben.

³²⁰ Festgestellt durch Vergleich mit dem Druck der Oper, Stuttgart 1783, Exemplar *München StB* (Satz 1 *Allegro spiritoso*). Die Genueser Abschrift hängt offenbar mit der Verwendung dieser Sinfonie als Einleitung für eine Oper von Filippo Manfredi im Frühjahr 1766 zusammen. Vgl. den Katalog *Genua Cons.*, hrsg. v. S. Pintacuda, Mailand 1966 (*Bibliotheca Musicae* 4), S. 276.

³²¹ Festgestellt durch Vergleich der mir vorliegenden Violastimme mit der Ed. von Sondheimer.

³²² Vgl. den Katalog *Neapel Cons.*, hrsg. v. G. Gasperini u. Fr. Gallo, Parma 1934 (AMI X/2), S. 123. Die Incipits zu Nr. 2/3 und 6/7 dieser Hss. lagen mir nicht vor. Bei den Sinfonien zum *Achille* und zur *Ifigenia* sind die Titel vertauscht; die mit *Achille in Sciro* überschriebene Hs. stellt in Wirklichkeit die Einleitung zur *Ifigenia in Tauride* dar, die mit *Ifigenia* überschriebene die Einleitung zum *Achille*.

4. *Demofoonte* (4. Fass., 1770); Incipit S. 591, Anm. 288.
5. *Ifigenia in Tauride* (1771); Incipit ebda.
6. *Olimpiade* (1761); Incipit siehe unter *Genua Cons.*
7. *Temistocle* (1757); Incipit im Katalog *Schwerin LB* Bd. 1, S. 423.
8. *Il trionfo di Clelia* (1774):



Ferner:

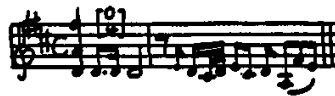
9.



Partitur

10. = Sinfonie zu einer Messe (1772; Partitur); Incipit S. 593, Anm. 292.

11.



Partitur. Sinfonie zu einer Messe.

196

Paris Cons.



Partitur

197/198

*Rom DP*³²³

1. = *Brüssel Cons.* Nr. 4 (hier Satz 1 ohne Tempomärke)
2. = Sinfonie zu *Achille in Sciro* (2. Fass., 1771); vgl. S. 585, Anm. 258.

³²³ Incipits bei Fr. Lippmann, *Die Sinfonien-Manuskripte der Bibliothek Doria-Pamphili in Rom, Analecta musicologica* 5 (1968), S. 233 f.

199/200

San Francisco SC

Der hs. Katalog der Sammlung aus Château Colbert de Seignelay³²⁴ weist die beiden folgenden für mich nicht identifizierbaren Incipits Jommellischer Sinfonien auf, zu denen das Stimmenmaterial von Fr. de Bellis nicht erworben werden konnte:

1.



2.



3. = Sinfonie zum Creso (1757)³²⁷; vgl. *Basel UB*.

208

Washington LC



b) Incipits im *Katalog Breitkopf*

209—212

Teil 1 (1762), S. 19

= Hs. *Brüssel Cons.* Nr. 4

Suppl. 1 (1766), S. 12



ebda. S. 13



Suppl. 2 (1767), S. 3

= Sinfonie zum Creso (1757), angeboten als ein Werk von Filtz. Vgl. Hs. *Basel UB*.³²⁸

c) einzeln in Sammeldrucken überlieferte Sinfonien

213—217

RISM Bd. B II

S. 174, Eintrag 1 / Nr. 2

ebda. Nr. 5



³²⁷ Zwei Exemplare. Vgl. den gedruckten Katalog S. 57.

³²⁸ Incipitkatalog A. Filtz in DTB 3/1, S. XLIII (*D-Dur* Nr. 5).

S. 277, Eintrag 2 / Nr. 5³²⁹



S. 283, Eintrag 6 / Nr. 2³³⁰

= Hs. *Genua Cons.* Nr. 3

S. 336, Eintrag 1 / Nr. 5

= Sinfonie zum *Creso* (1757); vgl. Hs. *Basel UB.*³³¹

d) einzeln als Individualdrucke überlieferte Sinfonien

218

H. Ph. Bossler, *Bibliothek der Grazien. Eine musikalische Monatsschrift für Gesang und Klavier*, Jg. 1789 (Dez.), Bd. 2, S. 43 ff. (Exemplar *München StB*); Bearbeitung einer Jommelli-Sinfonie für Klavier.



Wohl die sog. *Grafenecker Sinfonie* (1763), die für die *Cerere placata* (1772) als Einleitung wiederverwendet wurde (vgl. S. 487, Anm. 1). Incipit der Sinfonie zur *Cerere* s. unter *Handschriften*, *Genua Cons.* Nr. 1.

219/220

London BM

1. *A favorite overture for the harpsichord or pianoforte*, London (Straight & Skillern) ca. 1780.



³²⁹ Der für diesen Eintrag angegebene Fundort *Stockholm KMA* erwies sich als Fehlanzeige.

³³⁰ Zu den angegebenen Fundorten ist noch *Brüssel Cons.* zu nennen, ferner eine Reihe von englischen Bibliotheken (spätere Auflagen; verzeichnet in: *The British Union-Catalogue of Early Music printed before the Year 1801*, hrsg. v. Edith B. Schnapper, London 1957, Bd. 1, S. 558).

³³¹ Der für diesen Eintrag genannte Fundort *Paris Cons.* erwies sich als Fehlanzeige, so daß nur noch das Exemplar *München StB* — bestehend lediglich aus

2. *Sinfonia a più stromenti obligati, Paris* (Cousineau) ca. 1780.

= Sinfonie zum *Artaserse* (3. Fass., 1756). Vgl. S. 583, Anm. 248 (Tempo-
marke hier *Allegro con molto spirito*).

den beiden Hornstimmen — übrigbleibt. Die Identifizierung der Sinfonie erfolgt auf Grund einer Aufschrift in der Quelle selbst: *V. Dell Sigr. Jomelli Nel Teatro di Roma Lano 1757*. Ich habe außerdem die Hornstimmen mit der Ed. von Sondheimer verglichen.

B.

LITERATURVERZEICHNIS¹

- H. Abert, Niccolò Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908 (Kurztitel: *Jommelli*).
- G. Adler (Hrsg.), Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl., 2 Bde., Berlin 1930.
- J. Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758.
- J. d' Alembert, De la liberté de la musique, in: *Mélanges de littérature, d' histoire et de philosophie*, 2. Aufl., Bd. 4, Amsterdam 1759.
- Fr. Algarotti, Saggio sopra l'opera in musica, o. O. 1755.
- J. E. Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle 1795, Faks. Dresden 1911.
- St. Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente, 2. Aufl., 3 Bde., Bologna 1785.
- C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 2. Aufl., Berlin 1759/62.
- D. Bartha / L. Somfai, Haydn als Opernkapellmeister, Budapest/Mainz 1960.
- A. Bauer, Opern und Operetten in Wien, Graz/Köln 1955 (Wiener Musikw. Beiträge Bd. 2).
- J. Berger, Notes on some 17th-Century Compositions for Trumpets and Strings in Bologna, MQ 37 (1951), S. 354 ff.
- H. Bolongaro-Crevenna, L'arpa festante, München 1963.
- H. Botstiber, Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen, Leipzig 1913 (Kl. Handb. d. Musikgesch. n. Gatt. Bd. 9).
- D. D. Boyden, When is a Concerto not a Concerto?, MQ 43 (1957), S. 220 ff.
- Breitkopf s. Catalogo . . .
- Br. Brunelli (Hrsg.), Tutte le opere di P. Metastasio, Bd. 1, 2. Aufl., Mailand 1953, Bd. 3 (Briefe), Mailand 1951 (I Classici Mondadori).
- Ch. Burney, The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces, 2 Bde., 2. Aufl., London 1775.
- A. Carse, The History of Orchestration, London 1925 (Kurztitel: *Orchestration*).
- The Orchestra in the XVIIIth Century, London 1940 (ND 1950) (Kurztitel: *History*).
- Catalogo delle Sinfonie che si trovano in manuscritto nella officina musica di Giovanni Gottlob Immanuel Breitkopf in Lipsia, Leipzig 1762 ff. (Kurztitel: *Katalog Breitkopf*).
- Bathia D. Churgin, The Symphonies of G. B. Sammartini, Diss. Harvard University, Cambridge/Mass. 1963 (masch.).
- C. L. Cudworth, Notes on the Instrumental Works attributed to Pergolesi, ML 30 (1949), S. 321 ff.
- W. Danker, Geschichte der Gigue, Leipzig 1924 (Veröff. d. Musikw. Seminars der Univ. Erlangen Bd. 1).

¹ Auswahl; angeführt werden vor allem mehrfach zit. Werke. Die benutzten gedruckten Bibliothekskataloge werden nicht erfaßt. Sie sind mit Hilfe des Verzeichnisses auf S. 507 ff. in den einschlägigen Bibliographien leicht zu finden.

- Ch. De Brosses, *Le Président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, 2. Aufl. (hrsg. v. M. R. Colomb), 2 Bde., Paris 1858.
- J. O. DeLage, *The Overture in Seventeenth Century Italian Opera*, Diss. Florida State Univ., Tallahassee 1961 (masch.).
- E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti*, London 1905.
- K. Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert*; hrsg. v. E. Schmitz, Regensburg 1940 (Dt. Musikbücherei Bd. 22).
- Fr. Dorian, *The History of Music in Performance*, New York 1942.
- H. Eichborn, *Die Trompete in alter und neuer Zeit*, Leipzig 1881.
- Enciclopedia della Musica*, hrsg. v. Cl. Sartori, 4 Bde., Mailand 1963/64.
- Enciclopedia dello Spettacolo* (EdS), hrsg. v. S. D' Amico, 9 Bde., Rom 1954—62.
- H. Engel, *Die Quellen des klassischen Stils*, Kgr.-Bericht New York 1961, Kassel/Basel 1961, Bd. 1, S. 285 ff.
- G. Fantini, *Modo per imparare a sonare di Tromba*, Frankfurt 1638; Faks. in: *Collezione di trattati e musiche antiche edite in fac-simile*, Bolletino Bibliografico Musicale, Mailand 1934.
- W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils*, StMw 3 (1915), S. 24 ff.
- Fr. Florimo, *La scuola musicale di Napoli ed i suoi conservatorii*, 2. Aufl., 4 Bde., Neapel 1880—84.
- M. Flueller, *Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs d. Gr. und besonders die Werke Ph. E. Bachs*, Diss. Berlin 1908.
- K. Geiringer, *Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Vinci*, ZfMw 9 (1926/27), S. 270 ff.
- Thr. Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozarttheaters*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1950, Salzburg 1951, S. 76 ff.
- Schubert. *Musik und Lyrik*, Göttingen 1967.
- E. L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1790/92.
- *Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4 Bde., Leipzig 1812—14 (ND Graz 1966).
- Fr. Giegling, *Giuseppe Torelli*, Kassel/Basel 1949.
- H. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrhundert*, Bd. 1, Leipzig 1901.
- O. Gombosi, *Zur Vorgeschichte der Tokkate*, AML 6 (1934), S. 49 ff.
- P. Gradenwitz, *Johann Stamitz, I. Das Leben*, Brünn/Prag/Leipzig/Wien 1936 (Veröff. d. Musikw. Institutes der Dt. Univ. in Prag Bd. 8).
- D. M. Green, *The Instrumental Ensemble Music of Leonardo Leo against the Background of Contemporary Neapolitan Music*, Diss. Boston 1958 (masch.).
- D. J. Grout, *A Short History of Opera*, 2 Bde., 2. Aufl., New York/London 1965.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Aufl. (hrsg. v. E. Blom), 9 Bde., London 1954.
- R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931 (Handb. d. Musikwiss.; Kurztitel: *Aufführungspraxis*).
- *Die Musik des Barocks*, Potsdam 1929 (Handb. d. Musikwiss.).
- H. Halbig, *Die Ouvertüre*, Berlin-Lichterfelde 1935 (Musikalische Formen in hist. Reihen H. 16).
- Kl. Haller, *Partituranordnung und musikalischer Satz*, Tutzing 1970 (Münchner Veröff. z. Musikgesch. Bd. 18).

- Sv. H. Hansell, *Orchestral Practice at the Court of Cardinal Pietro Ottoboni*, JAMS 19 (1966), S. 398 ff.
- Rosamond E. M. Harding, *Origins of Musical Time and Expression*, London 1938.
- VI. Helfert, *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform*, AfMw 7 (1925), S. 117 ff.
- Irmgard Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen. Ursprung und Wandel im 18. Jahrhundert*, Tutzing 1959 (Münchner Veröff. z. Musikgesch. Bd. 1).
- A. Heuß, *Über die Dynamik der Mannheimer Schule*, Fs. H. Riemann, Leipzig 1909, S. 433 ff.
- *Die Instrumental-Stücke des „Orfeo“ und die venetianischen Opernsinfonien*, SIMG 4 (1902/03), S. 175 ff. bzw. 404 ff.
- J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (WN), 3 Jahrgänge (Jg. 3 mit Anhang), Leipzig 1766—69.
- H. Huckle, *Die neap. Tradition in der Oper*, Kgr.-Bericht New York 1961, Kassel/Basel 1961, Bd. 1, S. 253 ff.
- C. Johanssen, *French Music Publisher's Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955 (Publications of the Library of the Royal Swedish Academy of Music 2).
- C. L. Junker, *Tonkunst*, Bern 1777.
- O. Kade, *Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 Bde., Schwerin 1893.
- L. Kamiński, *Mannheim und Italien*, SIMG 10 (1908/09), S. 307 ff.
- Fr. Chr. Khevenhüller, *Annales Ferdinandeae*, Bd. 7—12, Leipzig 1723—26.
- R. Graf Khevenhüller-Metsch / H. Schlitter (Hrsg.), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters 1742—76*, 3 Bde., Wien/Leipzig 1907—10.
- Katalog Breitkopf s. *Catalogo* . . .
- Katalog *Schwerin LB* s. Kade.
- Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz/Köln 1966 (Wiener Musikw. Beiträge Bd. 6).
- J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Bde., Berlin/Königsberg 1774—79.
- H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, I. Sinfonie und Suite, Bd. 1, 6. Aufl., Leipzig 1921; II. Bd. 2, Oratorien und weltliche Chorwerke, 4. Aufl., Leipzig 1920 (Kurztitel: *Führer*).
- *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919 (Kl.Handb. d. Musikgesch. n. Gatt. Bd. 6).
- *Monteverdi's Incoronazioni di Poppea*, VfMw 10 (1894), S. 483 ff.
- *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's*, VfMw 8 (1892), S. 1 ff.
- H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt bzw. Leipzig 1782—93 (Kurztitel: *Versuch*).
- *Musikalisches Lexikon*, 2 Bde., Frankfurt (Main) 1802.
- W. Kolneder, *Die Solokonzertform bei Vivaldi*, Straßburg/Baden-Baden 1961 (Slg. Musikw. Arbeiten Bd. 42).
- W. Korte, *Darstellung eines Satzes von J. Stamitz*, Fs. K. G. Fellerer, Regensburg 1962, S. 283 ff.
- H. Kunz, *Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia*, Diss. Wien 1954 (masch.; Kurztitel: *Diss.*); gedruckt (ohne die umfangreichen Quellenangaben) im Jb. d. Ges. f. Wiener Theaterforschung 1953/54, Wien 1958 (Kurztitel: *Druck*).
- P. H. Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1941.

- J. LaRue, Major and Minor Mysteries of Identification in the 18th Century Symphony, JAMS 13 (1960), S. 181 ff.
- J. P. Larsen, Sonatenform-Probleme, Fs. Fr. Blume, Kassel 1963, S. 221 ff.
- G. Leo, Leonardo Leo, Neapel 1905.
- H. St. Livingston, The Italian Overture from A. Scarlatti to Mozart, Diss. Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1952 (masch.).
- A. Lorenz, Alessandro Scarlatti's Jugendoper, 2 Bde., Augsburg 1927.
- A. Loewenberg, Annals of Opera 1597—1940, 2. Aufl. (hrsg. v. Fr. Walker), 2 Bde., Genf 1955.
- Fr. W. Marburg, Kritische Briefe über die Tonkunst, 3 Bde., Berlin 1759—63.
- J. Mattheson, Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713 (Kurztitel: *Orchestre*).
— Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739 (Faks. hrsg. v. Margarete Reimann, DMI I/5, Kassel/Basel 1954).
- A. Mayeda, Nicola Antonio Porpora als Instrumentalkomponist, Diss. Wien 1967 (masch.; Kurztitel: *Diss.*).
— Die Sinfonien von Nicola Antonio Porpora, *Annuario des Istituto Giapponese di Cultura Rom* 5 (1967/68), S. 27 ff.
- C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906.
- P. Metastasio s. Brunelli.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), hrsg. v. Fr. Blume, 14 Bde., Kassel 1949—68.
- K. Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, Leipzig 1921 (Kl. Handb. d. Musikgesch. n. Gatt. Bd. 14).
- Fr. Niecks, Historical Sketch of the Overture, SIMG 7 (1905/06), S. 386 ff.
- Fr. E. Niedt, Musicalische Handleitung, Bd. 1, 2. Aufl., Hamburg 1710, Bd. 2, 2. Aufl. (hrsg. v. J. Mattheson), 1721, Bd. 3 (hrsg. v. J. Mattheson), 1717.
- G. A. Pastore, Leonardo Leo, Galatina 1957.
- M. Pincherle, Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, 2 Bde., Paris 1948 (Bd. 2 = Inventaire thématique, zit. PV).
- Fr. Piovano, À propos d'une récente biographie de Léonard Leo, SIMG 8 (1906/07), S. 70 ff.
- C. F. Pohl, Joseph Haydn, Bd. 1/1, Wien 1878.
- U. Prota-Giurleo, Le grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel settecento, Neapel 1927.
- J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 3. Aufl., Breslau 1789 (Faks. hrsg. v. H. P. Schmitz, DMI I/2, Kassel/Basel 1953).
- G. Radiciotti, Giovanni Battista Pergolesi, Rom 1910; dt. Bearb. v. A. E. Cherbuliez, Zürich 1954.
- W. H. Reese, Grundsätze und Entwicklung der Instrumentation in der vorklassischen und klassischen Sinfonie, Diss. Berlin 1939 (1940).
- C. Ricci, I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII, Bologna 1888.
- H. Riemann, Einleitung zu DTB 3/1 (1903).
- Riemann-Musiklexikon, 12. Aufl., 3 Bde., hrsg. v. W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht, Mainz 1959—67.
- J. J. Rousseau, Dictionnaire de musique, Paris 1768.
- Répertoire International des Sources Musicales (RISM), Bd. B II = Recueils imprimés, XVIIIe siècle, hrsg. v. Fr. Lesure, München/Duisburg 1964.
- W. Salmen, Der fahrende Musiker im Europäischen Mittelalter, Kassel 1960 (Die Musik im alten und neuen Europa Bd. 4).
- C. Sachs, Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933.

- A. Sandberger, Aus der Korrespondenz des pfalz-bayerischen Kurfürsten Karl Theodor mit seinem römischen Ministerresidenten, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch.* Bd. 1, München 1921, S. 218 ff.
- A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1905 (Kl. Handb. d. Musikgesch. n. Gatt. Bd. 1) (Kurztitel: *Instrumentalkonzert*).
- *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911 (ebda. Bd. 3).
- A. Schlossberg, *Die ital. Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 1932 (1935).
- Chr. Fr. D. Schubart, *Deutsche Chronik*, Bd. 1, Augsburg/Ulm 1774.
- *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (hrsg. v. L. Schubart), Wien 1806.
- *Leben und Gesinnungen*, 2 Bde., Stuttgart 1791/93.
- G. Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913 (Kl. Handb. d. Musikgesch. n. Gatt. Bd. 10).
- *Sonaten und Feldstücke der Hoftrompeter*, ZfMw 17 (1935), S. 147 ff.
- J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württ. Hofe*, Bd. 2, Stuttgart 1891.
- R. Sondheim, *Die formale Entwicklung der vorklassischen Sinfonie*, AfMw 4 (1922), S. 85 ff.
- *Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1925.
- O. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*, 2 Bde., Washington 1914.
- D. Speer, *Grundrichtiger, Kurtz-Leicht und Nöthiger, jetzt Wolvermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, Ulm 1697 (2. Aufl.).
- W. P. Stedman, *Form and Orchestration in the Pre-Classical Symphony*, Diss. Rochester 1953 (masch.).
- J. G. Sulzer (Hrsg.), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2. Aufl., 4 Bde., Leipzig 1778/79.
- G. Tintori, *L'opera napoletana*, Mailand 1958 (Piccola Biblioteca Ricordi).
- C. Titcomb, *Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music*, *The Galpin Society Journal* 9 (1956), S. 56 ff.
- R. Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern/Leipzig 1935 (Berner Veröff. z. Musikf. H. 6).
- Fr. Tutenberg, *Die Sinfonik Joh. Christian Bachs*, Wolfenbüttel/Berlin 1928.
- Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Neapel 1840.
- E. Vogel, *Marco da Gagliano. Zur Geschichte des florentiner Musiklebens von 1570—1650*, VfMw 5 (1889), S. 509 ff.
- G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, 3 Jahrgänge, Speyer 1778—81.
- R. Wagner, *Über die Ouvertüre*, *Gazette musicale* 1841, Nr. 3—5 = *Ges. Schriften*, hrsg. v. J. Kapp, Leipzig 1914, S. 124 ff.
- Fr. Walker, *Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions*, ML 30 (1949), S. 297 ff.
- *A Chronology of the Life and Works of N. Porpora*, *Italian Studies* 6 (1951), S. 29 ff.
- Fr. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, Leipzig 1898 (*Forschungen z. Gesch. Mannheims und der Pfalz* Bd. 1).

- O. Wangemann, Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart, 2. Aufl., Demmin 1882.
- D. Webb, Observations on the Correspondence between Poetry and Music, London 1769; benutzt in der dt. Übersetzung von J. J. Eschenburg, Leipzig 1771.
- E. Wellesz, Cavalli und der Stil der Venetianischen Oper von 1640—1660, StMw 1 (1913), S. 1 ff.
- Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708, StMw 6 (1919), S. 5 ff.
- J. A. Westrup, Monteverdi and the Orchestra, ML 21 (1940), S. 230 ff.
- T. Wiel, I codici musicali Contariniani . . . nella R. Biblioteca di S. Marco in Venezia, Venedig 1888.
- A. Yorke-Long, Music at Court, London 1954.

ABKÜRZUNGEN

A	= Anmerkung(en) (Incipitkatalog)
Abb.	= Abbildung
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft
AMI	= Catalogo generale delle opere musicali . . . esistenti nelle biblioteche e negli archivi d' Italia, hrsg. v. der Associazione dei Musicologi
AMI	= Acta Musicologica
Anh.	= Anhang
Anm.	= Anmerkung
Arch.	= Archivio
Art.	= Artikel
B	= Besetzung (Incipitkatalog)
B.	= Baß, Basso
B. c.	= Basso continuo
Cemb.	= Cembalo
Cons.	= Conservatoire, Conservatorio
DDT	= Denkmäler Deutscher Tonkunst
DMI	= Documenta musicologica
DTB	= Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ	= Denkmäler der Tonkunst in Österreich
E	= Edition(en) (Incipitkatalog)
Ed., ed.	= Edition(en), ediert
EDM	= Erbe Deutscher Musik
EdS	= Enciclopedia dello Spettacolo
Fass.	= Fassung(en)
Fg.	= Fagott
Fl.	= Flöte(n)
Fs.	= Festschrift
GA	= Gesamtausgabe
Gbau	= Gerüstbau
Hr.	= Horn, Hörner
Hs(s), hs.	= Handschrift(en), handschriftlich
JAMS	= Journal of the American Musicological Society
Jb.	= Jahrbuch
Ⓚ	= Kadenz
Kap.	= Kapitel
Kgr.	= Kongreß
Kl.	= Klavier
KIA	= Klavierauszug
kl.	= klingend
Klar.	= Klarinette(n)
Lit.	= Literatur
Lt.	= Laute

Mf	= Die Musikforschung
MGG	= Die Musik in Geschichte und Gegenwart
ML	= Music & Letters
MQ	= The Musical Quarterly
Ms(s).	= Manuskript(e)
ND	= Nachdruck
Ob.	= Oboe(n)
Ouv.	= Ouvertüre
o. Vz.	= ohne Vorzeichen
Po.	= Primo
PGfM	= Publikation Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke
Pk.	= Pauken
PV	= Pincherle-Verzeichnis (s. Literatur)
R.	= Real
RISM	= Répertoire International des Sources Musicales
RMI	= Rivista Musicale Italiana
Schl.	= Schlüssel
Sign.	= Signatur
SIMG	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
Slg.	= Sammlung
Sq.	= Sequenzen
StMw	= Studien zur Musikwissenschaft
Str.	= Streicher
T.	= Takt, Teatro
Tf.	= Tafel
Tl.	= Teil
tp.	= transponierend
Trp.	= Trompete(n)
V., VV.	= Violine(n)
Va.	= Viola
VfMw	= Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft
Vtta., Vtte.	= Violetta, Violette
W	= Wiederverwendung(en) (Incipitkatalog)
WN	= Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (s. Literatur unter Hiller)
ZfMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft
zit.	= zitiert
Zs.	= Zeitschrift

Hinweis für die Notenbeispiele:

Grundlage ist das Klaviersystem, das nach Bedarf erweitert wird. Verbesserungen offensichtlicher Fehler und Ergänzungen nach analogen Stellen in den Vorlagen (etwa dynamische Zeichen, Staccatopunkte) werden stillschweigend vorgenommen. Die Hr. werden stets kl. (ohne Oktavversetzung) notiert. Die Va. verdoppelt, wo für sie kein eigener Part vorhanden ist, den Baß in der Oberoktave (ersichtlich aus der Bezeichnung *Va.B.* statt $\begin{smallmatrix} Va. \\ B. \end{smallmatrix}$). Die VV. gehen, wenn für sie nur eine Stimme notiert ist, miteinander unis. Die Ob. verdoppeln, wo ein eigener Part fehlt, die VV. (erkennbar an der Bezeichnung *VV.Ob.* statt $\begin{smallmatrix} VV. \\ Ob. \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} Ob. \\ VV. \end{smallmatrix}$). Ausnahmen werden eigens angegeben. Das Zeichen $\left[\frac{O}{4}\right]$ bedeutet, daß die geschriebene(n) Note(n) in den Parten der Streicher als Einklang auf zwei Saiten, die eine leer, die andere mit dem vierten Finger gegriffen, auszuführen ist (sind).

C-Takt und $\frac{12}{8}$ -Takt zähle ich, abgesehen vom Incipitkatalog, grundsätzlich als $\frac{2}{4}$ - bzw. $\frac{6}{8}$ -Takt (Begründung S. 75 ff.). Den Doppeltakt, der somit durch je zwei Taktstriche eingeschlossen wird, nenne ich ein *Spatium*.

Errata in den Beispielen:

(C-Taktnotierung wird in 2/4-Takten gezählt)

Seite	Stelle	richtige Lesung
106 oben	T. 19 VV.	die letzten beiden Noten $f^2—es^2$
112 oben	T. 5 Va.	2. Viertel Pause
116 oben	Trp.	c^2
142	T. 6 Trp. I/VV.	punktiertes Achtel
144	T. 7 Va./B.	Achtelpause
160 Mitte	Taktzahl 30	31
160 unten	Taktzahl 23 <i>ff.</i> Klammer über <i>Quart</i>	25 <i>ff.</i> beginnt mit dem Vertikalstrich
168 oben	T. 5 Va.	rhythmisch wie T. 2
170	T. 5 B. T. 11 Va.	Terz höher b vor dem 2. Achtel
176 unten	Oberstimme T. 13	Punkt gehört zum gis^2
202 oben	Buchstabe <i>e</i>	<i>E</i>
215	T. 9—13	<i>Va. col Basso</i>
239	T. 26 Hr.	Ganzepause
240	Glied 11 zu 12	Klammer weg
249 unten	T. 1/2 Va.	statt <i>b</i> jeweils <i>a</i>
252 unten	T. 24 V. I	wie T. 22
260	T. 11 B.	punktierte Halbe
281 unten	T. 14 Va.	letztes Achtel <i>g</i>
289	Taktzahl 9	zum 1. Taktstrich
302	Taktzahl 13	14
309	3. Reihe	6 statt 8
328 unten	T. 40 V. I	$dis^2—fis^2$
340 unten	2. Reihe	9. Buchstabe <i>d</i>
346	T. 19 Trp.	Ganzepause
353 unten	Taktzahl 62	63
377 oben	Taktzahl 6 u. 10	7 u. 11
381 Mitte	T. 1 B.	3. Achtel Pause
383 unten	T. 20 VV.	letzte Note punktiert
409 oben	T. 43 Va./B.	punktiertes Viertel
409 Mitte	T. 70 Hr.	wie T. 72
409 unten	2. Reihe	7 statt 8
414 oben	T. 73 VV.	wie T. 72
420 unten	Taktzahl 79	77
438 oben	T. 33 B.	# für <i>cis</i>
498	6. Takt V. II	wie 2. Takt
560 oben	Satz 1, T. 2	punktierte Halbe
574 unten	Vorzeichnung	jeweils nur ein # (für <i>fis</i>)
588 unten	Satz 2, T. 1	2./3. Note Zweieunddreißigstel
593 Mitte	Oberstimme	alle punktierten Noten sind Achtel

REGISTER

(Soweit Stichwörter in den Überschriften der Kapitel bzw. Abschnitte erscheinen,
werden sie für die betreffenden Seiten in der Regel nicht berücksichtigt)

- | | |
|--|---|
| <p>Abert, H. 38, 309 f., 431 f., 474 f., 477 f.,
482—485, 572 f., 576, 578 f., 581,
585, 587, 594
Adolfati, A. 24 f.
Albinoni, T. 39, 461
Alembert, J. d' 31, 290
Algarotti, Fr. 31
Allemande 182, 443
Apertura 30
Arciliuto s. <i>Laute</i>
Arie 98, 102, 172, 217
Arteaga, St. 27, 31</p> <p>Bach, C. Ph. E. 45
Bach, J. Chr. 494
Bach, J. S. 54, 83 f., 99, 165, 192
Baldan, G. 449—452, 547 f., 566, 574,
586
Balletto 183, 291
Ballo 184
Basso 42 f.
Bauer, A. 459 f., 477
Beethoven, L. van 69, 140, 154
Benedikt, H. 513
Berardi, A. 99
Bernasconi, A. 24, 37, 491, 535, 597
Beschleunigungsabschnitt 325
Besozzi, A. 35
Bezifferung 45, 64
Bibliotheken:
 Basel UB 599
 Berlin StB 529, 534, 542, 546 f., 566,
 583, 586
 Berlin DStB 546, 552, 590
 Bologna Cons. 578
 Brüssel Cons. 516 ff., 520, 527, 542,
 545, 549, 558, 579, 582, 588, 590,
 593, 599 f.
 Brüssel BR 515
 Cambridge FM 512, 540, 590
 Chantilly 525</p> | <p>Darmstadt LHB 585, 590, 600
Dresden LB 516, 528 ff., 546, 555
Florenz Cons. 553
Genua Cons. 549 f., 563, 579, 583,
588, 590, 600 f.
Hamburg StUB 512, 520
Leipzig Stadtb. 534
Lissabon Ajuda 583, 587, 591 f.
London BM 512 ff., 528, 530 f.,
538 f., 549, 567, 573, 575, 605 f.
London RAM 557 f.
London KML 524 f., 559, 561, 569,
575 ff., 588
Madrid BN 577, 590, 592, 601
Mailand Cons. 38, 546 f., 566, 568
Montecassino 517 f., 521 f., 537, 544,
552, 554, 556 f., 559, 562, 566 f.,
589, 594
München StB 36 f., 133, 449, 545,
552, 573 f., 584
Münster Sant. 531 541, 554, 570
Neapel Cons. 281, 286, 510, 527 f.,
532 f., 536, 539—542, 544—547,
549 ff., 553, 555, 560, 562—565,
567 f., 570, 572 ff., 577—583,
589, 591 ff., 601 f.
Neapel Filippini 453
Padua Ant. 547
Paris BN 37, 537
Paris Cons. 279, 548, 562, 565, 568,
572, 577, 579, 588, 594, 596, 602,
605
Paris Opéra 483
Regensburg T & T 37, 590
Rom Cons. 549, 584
Rom DP 602
San Francisco SC 579 f., 582 ff.,
589, 593, 603 (Slg. Château Col-
bert de Seigneley 552, 588, 603)
Schwerin LB 514, 523, 566, 571, 575,
581 f., 584, 589 f., 593, 598, 603</p> |
|--|---|

- Stockholm KMA 596, 605
 Stuttgart LB 572, 575, 580
 Uppsala UB 560, 579, 585, 587, 603 f.
 Washington LC 545, 566 f., 573, 583, 604
 Wien NB 443, 460, 511, 513, 519 f., 522 f., 527, 532, 540, 543, 555, 561, 585, 587, 596 f.
 Wien GMf 535
 Blechschmidt, E. R. 449
 Bode, J. J. Chr. 501
 Bollert, W. 477
 Bologna 39, 109, 588
 Bonno, G. 477
 Bossler, H. Ph. 487
 Botstiber, H. 13, 16, 28, 31, 38, 45, 183, 219, 223, 305, 543, 560
 Breitkopf s. *Katalog Breitkopf*
 Broschi, R. 464
 Brunelli, Br. 477, 581
 Burney, Ch. 360, 500 f.

 Caccini, Fr. 33
 Caccini, G. 355
 Caldara, A. 443
 Cannabich, Chr. 501
 Canzone 33, 106, 163 f.
 Cavalieri, E. de' 34
 Cavalli, Fr. 25 f., 33, 54, 102
 Cembalo 36, 44 f.
 Cesti, M. A. 31, 102, 119, 173
 Chalumeaux 59
 Cherbuliez, A. E. s. *Radiciotti*
 Churgin, B. D. 12
 Ciampi, V. 571, 581
 Clarino s. *Trompete*
 Cocchi, C. 583
 Concerto s. *Konzert*
 Concerto d' oboè 65
 Concerts spirituels 30
 Contradanza 197
 Corelli, A. 172, 189, 192, 261
 Corrente 189—192
 Cousineau 606
 Cramer, C. Fr. 564
 Crescendo 399, 429 f., 433, 490, 496

 Da-capo-Sinfonie 242 f.
 Dahlhaus, C. 85
 De Brosses, Ch. 46, 356

 Decrescendo 359
 DeLage, J. O. 11
 Diminuendo 359
 Direktion 44, 63—65
 Dittersdorf, K. Ditters von 488
 Dorian, Fr. 354 ff., 360
 Durchführung 310, 313

 Ebeling, C. D. 501
 Edition 49
 Eitner, R. 446
 Engel, H. 12, 33, 37
 Engländer, R. 560
 Epilog 176

 Faelli, Fr. 542
 Fagott 44, 58, 63, 65 f.
 Fanfare 108 f., 113, 119, 203 f., 206, 232, 246, 306
 Fantini, G. 137, 355
 Farinelli 472 f., 594
 Feo, Fr. 38 f., 47, 87, 138, 166, 180, 192, 313 f.
 Ferrari, P. E. 596
 Filtz, A. 604
 Fischer, K. von 584
 Fischer, W. 16, 172
 Flöte 39, 47 f., 58, 421
 Florimo, Fr. 540
 Flueler, M. 290
 Fuge 104, 133 f.
 Fux, J. J. 54

 Gagliano, M. da 33
 Gagliarda 33
 Galuppi, B. 467 f., 548
 Gavotte 183, 198—201
 Geiringer, K. 59
 Geminiani, Fr. 489
 Generalbaß (-musik, -satz) 41, 104 f., 148, 150, 153 f., 165, 170, 172, 248, 253
 Georgiades, Thr. 148
 Gerstenberg, W. 355
 Gerüstbau 148—163 passim, 174 ff., 208, 244, 255, 273 ff., 299, 306—376 passim, 384 f., 389—399, 425—430, 475 f., 479 ff., 490 f., 494—499

- Giga 183, 192—198, 219, 221, 300 ff.,
401, 413, 424 f., 443, 461
s. auch *Menuett-Giga*
- Gluck, Chr. W. von 10
- Goldschmidt, H. 21
- Gombosi, O. 21
- Grabner, H. 75—78
- Green, D. M. 12, 38, 56, 99, 223, 225,
228, 240, 243, 253, 264, 282, 305,
361 f., 460 f., 463—466, 542
- Grout, D. J. 16
- Guarini, G. B. 22
- Händel, G. Fr. 28, 30, 34, 47, 89 ff.,
99 f., 122, 131, 135, 142 f., 192, 201,
444, 536, 539
- Halbig, H. 16, 500
- Halbschluß 151, 165 f., 238, 269
- Haller, Kl. 64, 69
- Harding, R. E. M. 355, 360
- Harfe 46
- Hasse, J. A. 35—38, 47, 598
- Hauptabschnitt 42
- Haydn, J. 69, 142, 274, 365, 429
- Helfert, Vl. 83
- Hering, H. 21
- Heuß, A. 10, 16, 25, 33 f., 98, 356
- Hiller, J. A. 27 f., 64 f., 290
- Hoeglauer, A. 75 f., 78
- Hoke, H. G. 63
- Holzbauer, I. 473
- Horn 52—59, 61 ff., 65, 70, 109, 112,
119 f., 371, 377, 409, 418, 438, 458,
513, 533, 537, 540, 549, 559, 572,
574—577 584 f., 589
- Horwitz, C. 481
- Hucke, H. 209, 223, 454, 469, 538, 557,
567, 571
- Imitation 105, 133, 170, 186, 244, 251,
315, 378
- Intermezzi 458, 468, 483
- Intrade 122
- Introduktion 9
- Jommelli, N. 61, 80, 85 f., 183
Werke:
Achille in Sciro (1749) 38
Andromeda (1750) 473
Artaserse (1756) 583
- Demofonte (1764) 591
Demofonte (1765) 591
Demofonte (1770) 591
Didone abbandonata (1763) 25, 587
Eumene (1742) 38
Euridice (1750) 473
Imeneo in Atene (1765) 591
Kantaten 582, 584
Merope (1741) 152
Messe 593
Tito Manlio (1746, 1758) 576
Il trionfo di Clelia (1774) 602
Sinfonien:
Achille in Sciro (1749) 47 f., 62
Achille in Sciro (1771) 585, 601 f.
Andromeda (1750) 473
Antigono (1747?) 60, 70
Arcadia conservata (?) 585
Armida abbandonata (1770) 587,
601
Artaserse (1756) 583, 606
Attilio Regolo (1753) 13
Cerere placata (1772) 600 f.
Ciro riconosciuto (1749) 60
Creso (1757) 13, 599
Demofonte (1764) 591
Demofonte (1765) 591
Demofonte (1770) 591, 602
Didone abbandonata (1763) 587, 600
Eumene (1742) 497, 500
Eumene (1747) 60, 70
Euridice (1750) 473
Ezio (1741) 86
Ezio (1748) 13
Ezio (1758, 1771) 582
Fetonte (1768) 585
Grafenecker Sinfonie 487, 600
Ifigenia in Aulide (1751) 74
Ifigenia in Tauride (1771) 401, 591,
602
Imeneo in Atene (1765) 591
Ipermestra (1751) 62
zu Kantaten 582, 584
zu Messen 593, 602
Olimpiade (1761) 601 f.
Semiramide riconosciuta (1762) 593,
603
Talestri (1751) 54, 86
Temistocle (1757) 602
Junker, C. L. 30, 489

- Kade, O. 432, 487
 Kadenz 138, 149, 165 f., 253
 Kammermusik 100
 Kantate 14
 Katalog Breitkopf 535, 542, 549, 565,
 573, 580, 582, 587, 589 f., 592 f.,
 604
 Keiser, R. 24, 140 f., 243
 Khevenhüller-Metsch, Fürst J. J. 473 f.,
 477 f.
 Kirkendale, U. 443
 Kirnberger, J. Ph. 92, 94
 Klarinette 52
 Koch, H. Chr. 30, 92 ff.
 Kolneder, W. 101, 164
 Kontrabaß 43 f., 49
 Kontrastglieder 211 f., 238, 243 f., 250—
 253, 298 f., 310—353 passim, 367—
 375 passim, 466 f., 491, 493—498,
 Konzert 39, 41, 98—205 passim, 206,
 230, 242, 302, 376 f., 392, 408 ff.,
 425, 460—463, 490
 Kopist 43, 48 ff., 66, 441 f., 459
 Kretzschmar, H. 10, 13, 16 f., 31, 38,
 223, 544, 560, 564
 Kunz, H. 477 f., 585
- Landi, St. 29 f., 33
 Lang, P. H. 355 f., 360, 501
 LaRue, J. 12, 26, 183, 219, 578
 Laute 46 f.
 Legrenzi, G. 34
 Leo, G. 460
 Leo, L. 59, 80, 183, 205, 306, 309—313,
 318—321, 333, 366
 Werke:
 Ciro riconosciuto (1739) 53
 Farnace (1736) 38
 Konzerte für Vc. 99
 S. Elena al calvario (1734) 102
 La simpatia del sangue (1737) 53
 Il trionfo di Camilla (1726) 57
 Sinfonien:
 Alidoro (1740) 49, 51, 312
 L'ambizione delusa (1742) 49
 Demetrio (1741) 49
 S. Elena al calvario (1734) 56
 Siface (1737) 49
 Lipowsky, F. J. 445 f.
- Livingston, H. St. 12, 223, 240, 431, 466,
 475, 484, 539, 545, 554, 573, 575, 579
 Loewenberg, A. 581, 594
 Long, J. H. 52
- Madrid 594
 Maffei, Sc. 355
 Mailand 58, 444 f.
 Mancini, F. 567
 Manfredi, F. 601
 Mannheim 11, 50, 61, 354 ff., 359 f.,
 366, 369, 423
 Marcello, B. 183 f.
 Marpurg, Fr. W. 91 f., 94
 Marsch 122—127, 132 f., 137, 159, 190 f.,
 222, 225—228, 231, 237, 243, 250,
 256
 Mattheson, J. 46, 183, 219, 290
 Mattei, S. 474
 Mayeda, A. 13, 104, 122, 125, 127, 133 f.,
 181, 187, 195, 201 f., 443, 445, 448,
 510—535 passim, 556
 Mazzocchi, D. 355
 Mennicke, C. 11 f., 37, 290, 360
 Menuett 177 ff., 183—189, 219 f., 283—
 300, 401—406, 408, 412, 414 f.,
 420 f., 446, 452 f., 462
 Menuett-Giga 195, 219, 302, 401, 408,
 411, 422
 Metastasio, P. 464, 471 ff., 573, 594
 Miča, Fr. V. 83
 Modulation 101, 103
 Moll 71
 Mollglieder s. *Kontrastglieder*
 Mondolfi, A. 322, 500, 521, 577, 580,
 594 f.
 Monteverdi, Cl. 33 f., 103, 119, 355
 Mozart, W. A. 68 f., 218, 243, 494
 Müller-Blattau, J. 75 f., 78
 Münster, R. 37 f., 85, 484, 545
- Neapel 58 ff., 209, 224, 313, 451 f., 459
 Nef, K. 13, 219
 Niecks, Fr. 16
 Niedt, Fr. E. 290
- Oboe 44, 48—51, 58, 60 ff., 111 f., 371,
 377, 408 f., 416, 418
 Oratorium 13

- Orchester 521
 Originale 454
 Ostinato 148
 Ouvertüre 10, 71, 131, 133 f., 378, 444, 448 ff.

 Paganelli, G. A. 458
 Pallavicino, C. 135 ff.
 Pampani, A. G. 449
 Paris 458, 468, 483 f., 488, 500
 Parma 594 f.
 Passepied 289 f., 292, 295
 Pastore, G. A. 223, 237, 243, 248, 465, 563 ff., 570
 Pauken 57 f., 573
 Pauker s. *Trompeter*
 Pavana 33
 Pergolesi, G. B. 80, 306, 309 ff., 386
 Opera omnia (GA) 212, 216, 220 ff., 456, 459, 548—551, 553
 Werke:
 Il geloso schernito 451
 Olimpiade (1735) 102
 Salustia (1731/32) 137 f.
 Sinfonien:
 Il geloso schernito 451
 zu Kantaten 14
 Il prigionier superbo (1733) 87, 397
 Salustia (1731/32) 61 f., 87, 362
 S. Guglielmo (1731) 307 ff., 311, 361 f., 392, 403
 Periode 124, 148 f., 151 f., 174 ff., 320 f., 333 ff., 345, 351, 426—429
 Perti, G. A. 29, 99
 Pescetti, G. B. 547, 566
 Piccini, N. 243
 Piersig, Fr. 54
 Piovano, Fr. 557
 Pirotta, N. 477
 Pohl, C. F. 474
 Pokorny, Fr. X. 590
 Porpora 32, 53, 55, 63, 80, 320 f.
 Werke:
 Arianna e Teseo (1727) 512
 Semiramide Regina dell' Assiria (1724) 518
 Semiramide riconosciuta (1739) 40
 Triosonate op. 2/4 529
 Sinfonien:
 zu Kantaten 14
 zu einer Messe 523
 Il trionfo di Camilla (1740) 62 f.
 Programmusik 10 f.
 Prota-Giurleo, U. 442, 470
 Purcell, H. 35

 Quantz, J. J. 219

 Radiciotti, G. 28, 209, 454 f., 457, 548
 Rameau, J.-Ph. 10
 Reese, W. H. 362
 Reichardt, J. Fr. 355, 359, 443, 451, 465, 490, 586
 Richter, Fr. X. 497
 Riemann, H. 75 ff., 80, 84, 91, 93, 354, 360, 499
 Riepel, J. 30
 Rinforzando 366, 369, 371, 374, 399, 430
 RISM Bd. B II 523, 525, 535, 565, 571, 579, 582, 588 ff., 594, 604 f.
 Ritmo di tre battute 92
 Ritornell 11, 29
 Rochefoucauld, J. de Roy de la 582
 Rochlitz, Fr. 355, 359
 Rom 58 ff., 67, 356, 454
 Rondo 386, 406, 412, 418 f., 423, 466 f.
 Rossi, M. 30, 33
 Rossini, G. 69
 Rousseau, J.-J. 27, 64, 67, 80

 Sacchini, A. 53, 491 ff.
 Sacra rappresentazione 34
 Sammartini, G. B. 549, 596
 Santini, F. 460, 570
 Sarabande 134, 169, 173, 443
 Sarri, D. 567
 Scarlatti, A. 14, 36, 39, 47, 54, 58, 65 f., 81, 98 f., 102, 105, 113, 122, 142 f., 166, 170, 173, 182—185, 189, 192 f., 195, 205, 208, 260 f., 461
 Schering, A. 16, 32, 98, 223, 449
 Schlußstein 124, 176, 410
 Schubart, Chr. Fr. D. 30, 355, 359 f., 489 f.
 Schubert, Fr. 69, 84
 Schünemann, G. 45, 355 f., 360
 Schulz, J. A. P. 28, 92 f.
 Scolari, G. 579
 Seitenabschnitt 42, 310

- Sekundrückung 150
 Selitti, G. 182, 469, 547, 571, 575
 Sequenz 152
 Serauky, W. 89 f.
 Shakespeare, W. 22
 Siciliana 174—177, 182, 195, 270—283
 Sigismondi, G. 474, 540, 542, 544 f.,
 577, 580, 582 f., 589, 592
 Silvani, F. 574
 Sinfonia
 Benennung 29 f.
 offenes Ende 300, 412, 422
 17. Jahrhundert 10, 29, 31 f., 64 f.
 Smith, J. Chr. 539
 Solo 107 f.
 Solokonzertform 100 f.
 Sonate 34, 39, 106, 113, 163 ff., 168,
 170—173
 Sonatenform 11 f., 172, 176, 204, 211,
 220, 224, 236, 450
 Sondheimer, R. 13, 468, 545, 560, 565
 Sonnleithner, L. von 474
 Spatium 76
 Stamitz, J. 219, 354, 360, 369, 488,
 494—501
 Stauungsglieder 176
 Stedman, H. Fr. 12, 572
 Steffani, A. 34
 Straight & Skillern 605
 Stuttgart 477 f., 482, 490
 Suite 164, 173, 226
 Sulzer, J. G. s. *Schulz*
 Symmetrie 173

 Tactus 79 f.
 Takt 78 f., 124, 136—142, 152, 159 f.,
 174, 182 f., 192 f., 204, 219, 248,
 253 f., 273—284, 320—323, 325 f.,
 336—339, 351, 384 f., 387, 401, 459,
 484 f.
 Taktarten, vermischte 86
 Taktstrich 80, 93
 Tanz 33, 100, 172 f., 222, 225, 287, 306
 Telemann, G. Ph. 99, 458
 Tempo 86, 165 f., 169, 181, 184, 190—
 194, 259, 263 f., 271, 284, 401, 415
 Terradellas, D. 597
 Tiorba s. *Laute*
 Tobel, R. 37
 Toeschi, C. G. 498

 Tonart 100—104, 173, 225, 237, 260,
 328 ff., 339, 344, 469
 Torelli, G. 39, 103 f., 107, 110, 117
 Torri, P. 534
 Traetta, T. 369
 Trio
 im Tanz 198, 289
 Orchester-Trio 448, 499
 Tromba da caccia s. *Horn*
 Tromba lunga s. *Trompete*
 Trombe sordine 18
 Trombini 56 f.
 Trompete 20, 25 f., 51—55, 57—59, 70,
 109—112, 120, 482
 Trompeter 17—25, 51 f., 57—60, 136,
 521
 Trugschluß 326
 Tutenberg, Fr. 13, 32, 104, 183, 366

 Venedig 10, 25, 65, 104, 443, 448, 450 f.,
 461, 463 f., 467 ff., 479
 Veracini, Fr. M. 29
 Verdi, G. 69
 Verschränkung 218, 238, 269
 Villarosa 474
 Vinci, L. 56, 80, 320 f., 464
 Werke:
 Alessandro nell'Indie (1729) 102
 Artaserse (1730) 102
 Astianatte (1725) 102
 La caduta de' decemviri (1727) 102
 Catone in Utica (1747) 483
 La contesa de' numi (1729) 45, 59 f.
 Sinfonien:
 Alessandro nell'Indie (1729) 26
 Artaserse (1730) 212, 362
 Astianatte (1725) 56
 La contesa de' numi (1729) 132 f.
 Eraclea (1724) 53 f.
 Ernelinda (1726) 43 f., 81 ff.
 Farnace (1724) 43, 47
 Gismondo Re di Polonia (1727) 43 f.
 Violine 40 ff., 50
 Viola 40 ff., 49
 Violetta 42
 Violoncello 43
 Violone 43
 Vivaldi, A. 39, 100—104, 106, 111—114,
 116, 119 f., 165, 192, 211, 461, 469
 Vogler, G. J. 80 f., 360

Vorhang 307, 311, 316, 324, 328, 347, 349, 352	Wiederholung 100, 201, 226
Vorklassiker 11 f., 99, 104, 212, 224, 238, 253, 305, 367, 407, 481, 490	Wien 11, 131, 365, 421, 429, 459 f., 470—483 passim, 488, 494, 532
Wagenseil, G. Chr. 104, 429, 459 f., 488, 494, 596 f.	Wiener Diarium 474
Wagner, R. 10	Wiener Klassiker 11, 84, 91, 142, 148 f., 175, 204, 224, 238, 248, 277
Walker, Fr. 447, 513, 518, 521	Yorke-Long, A. 501
Wangemann, O. 519, 524	
Webb, D. 489	Ziani, M. A. 54
Wellesz, E. 25	Ziani, P. A. 183
Westrup, J. A. 21	